



صورة الرجل في القصص النسائي

سوسن ناجي



صورة الرجل فى القصص النسائي

د . سوسن ناجى



المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : صورة الرجل فى القصص النسائي

اسم المؤلف : سوسن ناجي

الطبعة الأولى : ٢٠٠٦

حقوق الطبع والنشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة : ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 7352396 Fax : 7358084

إهداء

إلى

روح أبي ،

وقد رحلت ...

قبل أن يكتمل الحلم ،

المحتويات

٧	مقدمة
٢٥	مدخل : منحني التطور في صورة الذات / الرؤية
" الجزء الأول "	

صورة الرجل في القصة القصيرة

٥٣	الفصل الأول : صورة الرجل السيد
٨٩	الفصل الثاني : صورة الرجل المقهور
١٢٧	الفصل الثالث : صورة الرجل المثال / الحلم
١٥٣	الفصل الرابع : صورة الرجل الماجن
١٧٣	الفصل الخامس : صورة الرجل الحبيب / الجسد
٢٠٩	الفصل السادس : صورة الرجل داخل الأسرة
٢١٣	١ - صورة الأب
٢٣٧	٢ - صورة الزوج
٢٥٩	٣ - صورة الابن
٢٦٩	٤ - صورة الأخ

" الجزء الثاني "

التشكيل الفني لرؤية الكاتبة

٢٧٧	الفصل الأول : الشخصية والتشكيل الفني لصورة الرجل
٣٠١	الفصل الثاني : بناء الحدث ... والتشكيل الفني لرؤية الكاتبة

٣٢٧	الفصل الثالث : اللغة ... والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة
٣٣٣	١ - المنظور القصصى ... ورؤية الكاتبة
٣٥٠	٢ - الإيحاءات الرمزية فى اسم الشخصية القصصية للرجل
٣٦١	٣ - دلالات لغة القص والصورة الفنية للرجل
٤٠٣	الفصل الرابع : الزمان ... والتشكيل لرؤية الكاتبة
٤١٩	الفصل الخامس : المكان ... والتشكيل لرؤية الكاتبة
٤٤١	- الخاتمة
٤٦٣	- المصادر والمراجع

مقدمة (*)

تعنى هذه الدراسة برصد صورة الرجل فى قصص الكاتبات المصريات كمقدمة أساسية تمكن من الولوج إلى عالم المرأة / الكاتبة ، بما ينطوى عليه من تجارب متميزة من شأنها أن تسم كتاباتها بالخصوصية ؛ ذلك أن صورة الرجل تعد أحد المحاور الرئيسية التى تمكن من تبين حقيقة رؤية الكاتبة للعالم .

ومع إدراك هذه الرؤية تتضح لنا مدى خصوصية هذا العالم ؛ ذلك أن خصوصيته تكمن فى خصوصية تفصيلات تلك الرؤية التابعة - بلا شك - لهوية الكاتبة ، وتجربتها ، ووعيها - فى الوقت نفسه - " بصورة الذات " لديها ، وهى تعانى حاجتها العميقة " إلى أن تنعكس انعكاساً حقيقياً فى ذات أخرى ، وأن تتأكد وتتحقق بواسطة ذات أخرى " ^(١) .

فالدراسة إذن تعنى بتجربة المرأة / الكاتبة ، ولكن فى حيز علاقتها مع الرجل ، " ذلك أن المرأة حين تكتب - عن علاقتها بالرجل - إنما هى تترجم عملية الاختلاف الاجتماعى بكل تعقيداتها ، والتى تمثل فى النهاية تحليلاً لعلاقات إنسانية " ^(٢) ، تتأرجح - فى معرفتها " بالآخر " / الرجل - بين ما تعرفه عنه عن طريق التجربة والعقل ، وبين ما تحسه عن طريق القلب ، أو بين ما هو كائن له - وما ينبغى أن يكون عليه .

والوعى بماهية صورة الرجل - من منظور الكاتبة / المرأة - إنما هو امتداد للوعى بالذات ، حيث إن تصور " الآخر " - دائماً - امتداد لتصور " الأنا " ، ذلك لأن الآخر " يمثل جزءاً من وجودنا ذاته ، كما نمثل نحن جزءاً من وجوده ... " فكل أنا "

(*) انظر قائمة المصادر والمراجع فى " الجزء الثانى " .

متورطة بالضرورة فى " أنوات " أخرى ، بقدر ما تكون تلك الأنوات متورطة فيها ... والدور الذى يلعبه " الآخر " فى توجيه حركتنا دور مزدوج ، يكاد يكون ملتبساً أحياناً إلى مدى يصعب تحديده تحديداً دقيقاً ، فهو بناء وهادم ، دافع وحائل ، مباشر وملتف ، حاضر وقابل لفتنة الغياب ، بيد أنه فى الحالات كلها يضىء صورة " الأنا " ويفصح عنها . " (٣) .

وكأن الحديث عن الرجل لا يتأتى فى معزل - تام - عن الحديث عن الذات / المرأة ، ربما لأن الحديث عن أحدهما لابد وأن يستدعى الحديث عن " الآخر " ، لكن التوقف أمام الذات / المرأة - هنا - يظل فى إطار التدليل أو التوضيح لمعالم " الآخر " الرجل .

غير أن الرجل فى قصص الكاتبات المصريات يبدو صورة خافتة أو صامتة ، مغفل عنها عمداً ، أو تقف فى الظل ، تتصف بالغموض ، أو تأتى فى المرتبة الثانية ... فى مقابل اهتمام الكاتبات بالشخصيات النسائية - الشخصيات المسكوت عنها فى المجتمع ، أو المهمشة - وهذا فى حد ذاته يعكس موقفاً إيجابياً تجاه المرأة ، كرد فعل - غير واع - على تهمش المجتمع والتاريخ للذات الكاتبة / المرأة لاعتبارها جنساً آخر " أو ثانى (كما ترى سيمون دى بفوار) (*) .

وإذا كان ما يقوله النص يمثل ما هو " حاضر " (المرأة) ، فإن الجانب الآخر من النص يمثل الغائب / الرجل ، " على حين يتم الوصول إلى دلالة النص ، عن طريق تفاعل بين الحضور والغياب ، وبناء على هذا فإن المعنى لا يكون حاضراً أبداً ، لكنه يتكون من خلال عملية التفاعل (بمعنى) أن ما يقوله نص ما أو ما يسكت عن قوله تصبح له نفس الأهمية التى ترتبط عادة بما يقوله النص بالفعل . حيث يقول لنا بالضبط ما يقوله الخطاب المعبر عنه " (٤) .

(*) ترى " سيمون دى بفوار فى كتابها " the Second Sex " أن المرأة فى نظر الرجل مجرد جنس ... إنها تعرف بالنسبة إلى الرجل ، وليس بالنسبة إليها : إنها عرض وبلا أهمية فى مقابل ما هو جوهري فالرجل هو الذات وهو المطلق ، والمرأة هى الآخر " ص ٢٨ .

وخفوت صوت الرجل أو تهمشه - فى القص النسائي - له دلالة فنية يعنى بها هذا البحث ؟ لاستبطان موقعه من / فى الذات الكاتبة ، وما يعنيه هذا الموقع من مسافة يحددها موقع الذات الكاتبة فى المجتمع ؟. وكأن ما يعنينا أيضاً هو " الذات الكاتبة " ، ومساندة قضيتها (كامرأة) ، غير أن مساندتها هنا يجب التعامل معه باحتراس شديد ، ذلك " أن كل لغة يمكنها ألا تتوقف عن افراز أضدادها ، وكل خطاب - سواء أكان موضوعه التحرر أو الهيمنة - لا يكف عن إنتاج نقائضه " (٥) .

وقيمة الوعي بماهية صورة الرجل فى كتابات المرأة - هنا - قيمة كشفية حيث من خلالها تتضح لنا رؤية الكاتبة لا إلى ذاتها فحسب ، بل إلى العالم أيضاً . ومع إدراك رؤية الكاتبة إلى العالم تتضح لنا تدريجياً مدى خصوصية الكتابة لديها ، بمعنى أن خصوصية كتابات المرأة عموماً تكمن - أولاً - فى خصوصية رؤيتها إلى العالم - وهذه الرؤية - كما سنذكر - تتأسس لديها - بناء على هويتها وتجربتها وثقافتها ... ومدى الاختلاف فى تلك الرؤية ينعكس - أيضاً - على التشكيلات الفنية للصورة لديها .

" إن محاولة تصنيف طرق بعينها فى التعبير على أنها تخص المرأة ، ويظهر من خلالها الاختلاف فى النوع أو فى جنس كاتبها ، لن تؤدي إلا إلى اخفاق فى تحليل النص ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الأبنية اللغوية التى تستخدمها المرأة يمكن أن توجد عند كتاب من الرجال . إن اختلاف الكتابة إذن لا يرجع إلى النوع بقدر ما يرجع إلى موقف صاحبها من الواقع المعيش " (٦) .

لذا ؛ فالبحث هنا لا ينطلق من افتراض مسبق بوجود اختلافات فى الكتابة بين الجنسين ، لكنه ينطلق من محاولة جادة لتحديد الصلة بين موقف / رؤية الكتابة من الواقع / الرجل ، والأثر الأدبى الذى تبذعه ، لتبين حقيقة وجود اختلافات فى الكتابة بين الجنسين .

ولأن رؤية الكاتبة هى التى تتحكم فى اختيار موضوعها ، كما تتحكم أيضاً فى اختيار جزئيات هذا الموضوع مما يؤثر بدوره على بناء العمل الأدبى ، لذا فالعناية هنا تنصب على محاولة الكشف عن رؤية الكاتبة ، ومدى تأثيرها على العمل الفنى (من حيث التشكيل الفنى لصورة الرجل خاصة) .

ورؤية الكاتبة لواقعها - هنا - تكشف عن مدى إدراك الكاتبة للعلاقات الكائنة في الواقع ، كما تتضمن تخيلها للصورة التي ينبغي أن تسود فيه . وكلما كانت هذه الرؤية أكثر عمقاً وحساسية كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع ، كما أنها تصبح أقدر على تخيل المستقبل الذي يحقق للذات إنسانيتها .

وإذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة ، فإن دور أنوات التعبير يصبح محدداً وحتمياً على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته . ويصبح حكمنا عليه مستمداً من حسن اختيار الكاتبة لها وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة - للتعبير عن رؤيتها - ويصبح المقاس الجمالي الواضح للحكم عليها هو مدى براعة الأديبة في إدراك سرها وتوظيفها .

إن تبين التطور الذي حدث لرؤية الكاتبة ، والذي فرض بدوره التغيير الذي طرأ على أنواتها التعبيرية يجعل دراسة هذا الإنتاج والكشف عن طبيعته بمثابة الكشف لأهم حلقة من حلقات تطور الإبداع النسائي في أدبنا العربي الحديث ... ومن ثم فالأهداف التي تحاول الدراسة تحقيقها تفرض المنهج الذي نتبعه فيها ، والذي يقتضى توضيح طبيعة العلاقة التي يتصور إمكانية وجودها بين الأدبية وأعمالها التي تبدها ، ومدى الصلة بين هذه الرؤية وأنوات التعبير التي اختارتها الكاتبة للتعبير عنها .

لذا يعتمد هذا البحث - عبر جزئين هما الأول والثاني - إلى مناقشة الأفكار والثقافة واللغة وتقنيات العمل الأدبي ، والأيدولوجيا في آن واحد بمعنى دراسة النص كوحدة متكاملة ، أي دون التركيز على خصائصه الأيدولوجية فحسب بل أيضاً ما يندرج ضمنها في إطار علم النفس ، وعلم الاجتماع ، ... إلخ فضلاً عن الاهتمام بعلاقة النص بالنصوص الأخرى .

والهدف الضمني من شحذ هذا المنهج النقدي^(*) في التفكير هو الرغبة في التشكيك في جوهر دينامية العلاقة بين الجنسين ، وما ينشأ عنها من أنماط جاهزة

(*) المقصود بالمنهج هنا هو منهج البنيوية التكوينية .

تشكل نماذج بعينها من البشر ، يتحتم تطويرها لتصبح فى عفويتها أو عدم تجمدها - فى قوالب بعينها فى السلوك - أقرب إلى الإنسانية . كما أنها بتطورها المأمول تستطيع أن تبني أشكالاً جديدة لعلاقات أكثر بين الجنسين .

لكن هذا الوعي لا يمكن أن يتطور ويصبح خلاقاً دون القيام بعملية نقد ذاتى على أوسع نطاق . لا فى ضوء المفهومات الكائنة فى تلك النصوص (محل البحث) فحسب ، بل أيضاً فى ضوء الوقائع الوجودية التى تميز تنشئة الذكر فى ذلك المجتمع وتجعله كائناً متفوقاً على الأنثى منذ اللحظة التى يعى بها ذاته .

لذا ينطلق موقفنا النقدي أساساً من إلغاء فكرة " الثنائية " إيماناً منا بأن الخيط الذى يفصل بين القضايا العامة والخاصة يكاد يكون غير موجود ، كما أنه لا يمكن فهم ما هو عام إلا فى علاقته بما هو خاص ... ولا فهم ما هو خاص إلا إذا أحطنا بما هو عام .

وميزة هذا الفكر أنه " ينطلق دائماً من الحاضر ، حتى وهو يتحدث عن الماضى ... مستعد للتخلى عن فرضياته إذا ما أثبت الواقع خطأها ... يضاف إلى ذلك أنه شكاك بطبيعته ، لأن يعرف أن الواقع أكثر تعقيداً وغمارة من أي فكر ، وأنه دائماً هناك مفاجآت وانقطاعات وصدف فريدة عجيبة . " (٧)

ومن هذا المنطلق الفكرى يجب التعامل مع العمل النقدي - هنا - ذلك أن العمل النقدي كالعمل الفنى ... مجرد مشروع ... يتعاون القارئ والمؤلف فى بنائه ، فلم يعد الناقد مطالباً بأن يقدم فكرة جاهزة يكفيه أن يثير اهتمام القارئ ويشككه ، لأن يبحث عن استراتيجيته الخاصة ... يصنع عالمه بنفسه ... المنطلق من موقع المسؤولية إزاء الأحداث . " (٨)

إن أحد الملامح الرئيسية لمنهجنا فى الدراسة هو عدم الانغلاق فى بوتقة التاريخ ، أو الوقوف عند كل كاتبة على حده ، وتتبع الخطوات والمراحل الفنية التى مرت بها . وليس معنى هذا أننا نلغى التاريخ تماماً ، لسبب وهو أننا ندرس " القصة القصيرة " من خلال دراستنا لفترة زمنية معينة (١٩٣٤ - ١٩٨٧) تباينت فيها المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ... لكن هذه الدراسة ترفض الالتزام بالمنهج التاريخى الذى يعتمد على رصد المجموعات القصصية حسب تاريخ ميلاد المجموعة القصصية ، أو تاريخ ميلاد الكاتبة - على سبيل المثال - ، أى مراعاة الترتيب الزمنى أثناء السرد النقدى مهما كانت قيمته الفنية ... فذلك من شأنه أنه قد يخل بالتسلسل المنطقى لمكونات الصورة الفنية التى تعتمد بصفة أولية على موقف الكاتبة من الرجل أو رؤيتها له ، ومثل هذا الموقف أو الرؤية يعتمد بالدرجة الأولى على الوعى الفردى والثقافى للكاتبة ، أكثر منه اعتماداً على الظرف التاريخى الذى تتباين فيه الرؤى والمواقف لأبناء الجيل الواحد .

وإذا كان التزام المنهج التاريخى ضرورياً ونحن بصدد رصد " صورة المرأة وذلك فى الدراسة الأولى عن : " الروائية المصرية وصورة المرأة " - فإنه من غير الضرورى ونحن إزاء دراسة " صورة الرجل ، وذلك أن الرصد لصورة الرجل يتم تناوله من زاوية رؤية المرأة إليه ، ووعيتها به ، وهذه الرؤية أو هذا الوعى إنما ينبع من موقف الكاتبة - موقعها - من المجتمع . وهذا الموقف / الرؤية تتبع بالضرورة ثقافة وتكوين ووعى الكاتبة الفردى ، سواء أكان مرتبطاً أو منفصلاً عن الوطن ، متخلفاً أو سابقاً للجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة .

وما دمنا لا نؤرخ " للقصة القصيرة " - عند الكاتبات المصريات - بكل ما تحمله كلمة تأريخ من دلالات ، فلا مناص من أن يكون منهجنا معتمداً على الانتقاء ، متمشياً مع طبيعة الموضوع من ناحية ، ومتفقاً مع وجهة النظر الشمولية أى أن طبيعة الموضوع (صورة الرجل) تمنحنا القدرة على اختيار النماذج القصصية الفنية التى تمثل بحق خطوات التطور الفنى القصصى لصورة الرجل ، هذا التطور الذى يشرح تطور ونمو ووعى الكاتبة المصرية - والذى يبدأ من الإحساس بفقدان الذات وينتهى باستعادتها ... ومع استعادة " الأنا " تتأتى القدرة والفعلية لاستعادة " الآخر " وتمثل

هذه القدرة ذروة من النضج فى الوعي بصورة الرجل - وهذا التصور لطبيعة الموضوع كان بمثابة الدافع إلى استبعاد الكتابات القصصية التى لا تتضمن صورة للرجل التى لا تشرح تطور ونمو الوعي الفردى لدى الكاتبة - وفى الوقت نفسه لا تضيف إليها جديداً .

واختيار جنس " القصة القصيرة " للاقتصار عليه - فى البحث - يعد خطوة مكتملة للمبحث الأول (الروائية المصرية وصورة المرأة) ، حيث حرصت الدراسة على ألا تقتصر إفادتها من القصة القصيرة - لإكمال الوعي بالصورة الفنية للرجل - بل أيضاً فى ضوء الإفادة من الرواية - فى حالة قصورها فى جنس القصة القصيرة - وذلك إيماناً بأن الذات الكاتبة لا تتجزأ ، وأن فنها يعرب عن ذاته كاملاً من خلال مجموع أعمالها لا من خلال جزء فحسب .

كما أن القصة القصيرة فن أقرب لأن يكون صورة وصدى لأزمة القاصة فى تصوراتها ، وتجاربها الفردية ورؤاها المختلفة ، وذلك راجع لطبيعة القصة القصيرة ذاتها ، حيث تبقى فى جوهرها تعتمد على الموقف - أكثر من غيرها فى الأجناس الأخرى - وتصف حال الذات فى علاقتها مع " الآخر " - أو كما يقول : " فرانك أوكونور " فى كتابه " الصوت المنفرد " - إنها : " الوعي الحاد باستيحاش الإنسان " (٩) .

وفى القصة القصيرة " يبدو عن قرب انفصال الكاتبة عن واقعها ، أو انتمائها إلى الجماعات المغمورة . والذات الكاتبة - هنا - بحكم انتمائها إلى جنس النساء ، فإنها بطريقة أو أخرى أقرب إلى أن تنتمى إلى " تلك الجماعات المغمورة التى تتحرك من البداية نحو الكارثة نظراً لقهرها وافتقارها إلى كثير من مقومات الحياة ، والتى تفتقر حياتها إلى أية ذرى يمكن التعويل عليها ، اللهم إلا ومضات خاطفة فى ماضٍ سحيق تسهم أساساً فى تعميق احساسها بالمأساة وارهاف وعيها بالسقوط . وهذه الوعي بالقهر حتى ولو كان وعياً غير مبلور هو العنصر الذى يخلق التوتر ، ويمكن الجماعات المغمورة من خلق موقف أقصوصى " (١٠) .

لهذا تبدو القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات أقرب إلى الحالة التي يمثلها قول " بسكال " : " إن الصمت الأبدي لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى وهذه الآماد لديها ما تدخره من قوة خفية ، مرعبة ، قادرة على القلب أو المسخ والتغيير ، تماماً كقوة المهمشين فى المجتمع / النساء - كما ترى " فريال غزول " - حيث " إن المهمش يتواجد فى موقع يسمح له باختراق القشور والمظاهر ليصل إلى الجوهر ، والجذرى ، أى فى موقع يؤهله للرايكاالية " (١١) .

إن انتماء الكاتبات المصريات إلى هذه الجماعات المغرورة - فى رأينا - من شأنه أن يضعنا أمام تعريف ارتضاه " فرانك أوكونور " القصة القصيرة التي رأى أنه بمثابة الوصف لحياة هؤلاء الجماعات المغرورة ، حين قال : " إنها فى حشدتها لكل ثقلها فى اتجاه النهاية ، كالقنبلة التي تلقى من طائرة يكون هدفها الأساسى هو المسارعة بإصابة الهدف بكل طاقاتها الانفجارية " (١٢) .

والاختيار لزاوية " صورة الرجل " فى القصص النسائي - هنا - مواجهه بالعديد من الصعوبات : أولها ، وجود افتراض تحيز ضمنى ضد الرجل تعويضاً عن القهر التاريخى ، وبافتراض انعدام التحيز فلا يمكن الدفع باستحالة سوء الفهم ، أو تزييف الوعى نتيجة البون الشاسع فى مجتمعنا بين الجنسين ، أو بين القول والممارسة .

ولما كان هدف البحث يتمثل فى محاولة الكشف عن رؤية الكاتبة ، وإبراز عنصر التغير والاختلاف فيها ، رأينا أن ننبت الطرف الآخر من العلاقة (الرجل) - لأن ثبات أحد الطرفين (الرجل / الثابت) يساعد على تحديد عنصر التغير فى الآخر (الرؤية / المتغير) - وعنصر التغير هنا يتمثل فى زاويتين : أولاهما تغير شخصية الكاتبة ، وثانيهما الزمن الذى عاشت فيه ... وإبراز التغير من كاتبة إلى أخرى اخترنا لبحثنا أعمالاً تمثل اتجاهات ثلاثة من الرؤى المتباينة - إلى الرجل -

ورغم ما فى هذه الفكرة من محاذير - تتلخص فى احتمالية وجود بعض التداخل بين الكاتبات فى الرؤى - إلا أن هذه الفكرة - رغم هذا - تعد أفضل وسيلة - من غيرها - لرصد الذات فى علاقتها " بالآخر " ، وفى الوقت نفسه تحديد التطور الناشئ فى صورة " الآخر " بناء على التغيرات المتحقق فى الذات .

ثانى هذه الصعوبات يتمثل فى اتساع المرحلة الزمنية (محل البحث) وهو اتساع حتمى لا يمكن التخلص منه ، رغبة فى استخلاص نتائج صحيحة تتبع من تواصل المرحلة .

وهذه المرحلة مليئة بالمتغيرات السياسية والاجتماعية ، وإذا ترجمت إلى رسم بيانى لا تضح أنه صاعد وهابط بمعنى أنه توجد فترة صعود فى القيم الخاصة بالمرأة (الذات الكاتبة) فى علاقاتها بالرجل ، تتمثل فى فترة الخمسينيات والستينيات من هذا القرن ، تلتها مرحلة انكسار فى هذه القيم الإيجابية فى " فترة السبعينيات " ، انعكست - بطبيعة الحال - على الثقافة والأدب والسياسة ... ومن ثم ساهمت فى تشكيل صور متباينة للإنسان المصرى (*) .

والفترة الزمنية التى يتمدد البحث فيها تبدأ من عام ١٩٣٤ (قبيل الحرب العالمية الثانية) ، وتنتهى عام "١٩٨٧" (زمن كتابة هذه الدراسة ويسجل عام "١٩٣٤" تاريخ ظهور أول قصة قصيرة - تلتئم فيها الشروط الفنية للكتابة القصصية وهى قصة " قلبان فى نبل " : لابنة الشاطىء (١٩٣٤) (**)) .

(*) راجع موقع المرأة المصرية فى هذه الفترات ، بمدخل رسالتى للماجستير (الروائية المصرية وصورة المرأة الجزء الخاص بمواقع المرأة قبل وبعد ثورة يوليو (١٩٥٢) .

(**) م. الأسبوع ، القاهرة ، عدد ٢٢ ، ١٩٣٤/٧/٤ ، ص ٢

وإذا أردنا أن نستخلص الخط التطوري لكتابات المرأة القصصية - في فن القصة القصيرة خاصة ، وجدناه يبدأ منذ عام ١٩٣٤ - كما ذكرنا - في حين أن الخط التطوري لكتابات الرجل القصصية في نفس الميدان ظهرت قبيل ثورة "١٩١٩" - مع كتابات المنفلوطي ، ومحمد أحمد تيمور - لكن ازدهارها الحقيقي بدأ بعد عام "١٩٣٣" (*) وذلك لظهور تيار جديد في القصة القصيرة خالف بتعدد اتجاهاته ما قبله " وكان جيلًا جديدًا من كتاب القصة القصيرة أخذ يظهر ، وبدأ يعيد الكرة التي انتهى منها الرواد الإعلام ... هذا فضلاً عن الإشارة إلى أن الفترة التالية لعام "١٩٣٣" شهدت تيارات متباينة . " (١٢)

أما نهضة " القصة القصيرة " لدى الكاتبات المصريات فقد جاءت بعد ثورة يوليو عام (١٩٥٢) - كما سنرى - حيث بدأت - لدى الكاتبات في تلك الفترة اتجاهات متباينة انطوت على رؤى عديدة ، واتجاهات متباينة ... ويلاحظ هنا أن تاريخ ظهور القصة النسائية (١٩٣٤) تواكب مع تاريخ ازدهار القصة لدى الكتاب الرجال (١٩٣٣) . وهذا في حد ذاته يستدعي إعادة تقسيم / تأريخ المراحل المختلفة لكتابات المرأة ، حيث إن صورته الحالية (تاريخ الأدب) تنبنى على كتابات الكتاب الرجال . فعندما نتحدث عن عصر نهضة فنية لديهم ، لا نعتبره عصر نهضة للكتابات النسائية - على سبيل المثال - كما أن المرأة - نجدها قد لعبت دوراً هامشياً في المرحلة الرومانسية (قبيل الخمسينيات) ، أما بعد هذه الفترة (بعد الخمسينيات) فيتصاعد احساس المرأة بذاتها وحريتها الجديدة لذا بدأت كتاباتها في الكثرة والازدهار الحقيقي .

والمأمل لكتابات المرأة في بدايات القرن العشرين ، يجدها تخلو من أي بادرة قصصية ترصد أي رؤية نسائية - لنساء تلك الفترة - عدا الكاتبة " ليبة هاشم " التي قدمت محاولات بدائية في القصة القصيرة ابتداء من عام (١٨٩٩) تعد البذرة

(*) ذكر عباس خضر " في كتابه " القصة القصيرة في مصر " و" سيد حامد النساج " في كتابه " تطور القصة القصيرة في مصر " أن سر توقفهما في دراستيهما عند فترة الثلاثينات (١٩٣٠ - ١٩٣٣) هو تعدد التيارات والاتجاهات ابتداء من تلك الفترة بطريقة تعوق استطرديهما بعد تلك الفترة انظر " مقدمات " الكتابين ...) .

والباكورة الفنية للعديد من المحاولات الفنية القصصية للكتاب الرجال والنساء على السواء غير أن هذه الكاتبة استبعدت من هذه الدراسة - لكونها " لبنانية الأصل " - جاءت إلى مصر ، ثم هاجرت مرة أخرى ، وخلال فترة إقامتها عملت بالترجمة للعديد من القصص القصيرة في مجلة " فتاة الشرق " إلى أن ألفت قصص عديدة نشرت بتوقيعها (مثل " حسنات الحب ، شرين ، جزاء الإحسان) غير أن هذه القصص أتت " بعيدة عن الشكل الفني ... أقرب إلى الحوادث الصحفية ، وجو البوليس والصلاح واللصوصية ... أو المرض والطبيب وحوادث الاصطدام والمحكمة " ^(١٤) ومثل هذه القصص كانت - في مضمونها وتشكيلها - صورة طبق الأصل من القصص التي ترجمتها في مجلة " فتاة الشرق " حيث " نلاحظ أن القصص القصيرة التي كانت تترجمها ، ولم تكن تذكر اسم كاتبها حوادثها كثيرة ... مضغوطة مما يدل على أنها في الأصل طويلة " ^(١٥) لهذا نجد أنها رغم مزاولتها الترجمة لم تصل في أعمالها إلى المفهوم الفني للقصة القصيرة .

ومن الملاحظ على الكتابات النسائية التي أتت بعد هذا التاريخ ، قبيل عام " ١٩٣٤ " - أى في بدايات القرن العشرين - أنها تخلط بين مصطلح الرواية والمسرحية والقصة خطأ شديداً . وذلك راجع بالطبع إلى تداخل المصطلحات في تلك الفترة ، فبينما تستهل " زينب محمد " مجموعة منفصلة من القصص (مذكرات وصيفة مصرية) ^(*) بمصطلح رواية ، نجد أنها في حقيقتها مجموعة من الحوادث المنفصلة . أيضاً تطلق " منيرة طلعت " على مسرحيتها " تحت راية فيصل " ^(**) مصطلح " رواية غرامية وطنية حماسية تاريخية " بينما هي في حقيقة الأمر مسرحية تعتمد كلياً على الحوار لا السرد .

(*) صدرت عام ١٩٢٧ ، وأسماء هذه الحوادث القصصية المنفصلة هي : عاشق اخته ، ضحايا القدر ، آخر الملاحى ، عواطف الآباء ، الفضيلة سر السعادة .

(**) صدرت " تحت راية فيصل عام ١٩١٥ " ، المطبعة الفاروقية .

وكان الكاتبات فى تلك الفترة - الربع الأول من القرن العشرين - لم يتنبهن إلى الفروق الفنية بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية . أيضاً الترجمات التى قدمتها (ترجمتها) فى هذه الفترة لم تترجم أعمالاً قصصية لكاتبات مثلهن ، كما لم يترجمن قصصاً بعينها - كما فعلت " ليبة هاشم " - بل كن يترجمن موضوعات إنشاء ، ومقالات ، مذكرات (*) ... إلخ .

واعتمدت فى جمع مصادر هذا البحث على فهرس ، دار الكتب (**) وعلى المحاولات التى قدمت جهداً مشكوراً فى " بيلوجرافيا " القصة القصيرة وتصنيفها مثل : بيلوجرافى " سيد حامد النساج " (دليل القصة المصرية : ١٩١٠ - ١٩٦١) ، وعلى بيلوجرافى " يوسف الشارونى " : الليلة الثانية بعد الألف " (***) ، وبيلوجرافى مجلة عالم الكتاب (****) وبيلوجرافى " مراد عبد الرحمن " (*****) والتى تبدأ من عام ١٩٦٧ - حتى عام ١٩٨٤ (فى رسالة الماجستير " الظواهر الفنية فى القصة القصيرة) ، وبيلوجرافى مصادر الأدب النسائى فى العالم العربى الحديث الجوزيف زيدان (*****).

وكانت محاولات التيقن من ماهية القصة القصيرة - أى فى عدم اختلاطها كقصة قصيرة مع فنون أخرى كالرواية والمسرحية - تتمثل فى العودة إلى النصوص ذاتها أو المؤلف إذا لزم الأمر .

(*) نمثل لذلك بترجمة " سوانح الأميرة " لصاحبة السمو الأميرة " قدرية حسين " ، وهى مقالات ورسائل مختارة من كتاب " تموجات أفكار " المطبوع باللغة التركية " تعريب " عبد العزيز أمين الخانجى " القاهرة ، مطبعة السعادة - ١٩٢٠) أيضاً تترجم " حكم قصص " قلب يتحطم " (تأليف استيفان زيفاج ، القاهرة - دار الفكرة - دت) ...

(**) فهرس ونشرات الإيداع (بالهيئة المصرية العامة للكتاب منذ عام ١٩٢٩ حتى عام ١٩٨٧) .

(***) ببليوجرافى يوسف الشارونى (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٥) .

(****) ببليوجرافى " عالم الكتاب " مجلة نورية ، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب منذ (١٩٨٤ - ١٩٨٧) .

(*****) ملحق رسالة الماجستير المسجلة بكلية الآداب جامعة المنيا - قسم اللغة العربية (١٩٨٦) .

(*****) مصادر الأدب النسائى - الدكتور / "جوزيف زيدان " (كتاب النادى الأدبى الثقافى - المملكة العربية السعودية - جدة - ١٩٨٦) - وهو ببليوجرافى يرصد ترجمة عن المؤلفات العربيات جميعاً ، ما كتب لهن وما كتب عنهن ، ومتتبع نتاجهن منذ بداية العصر الحديث وحتى فترة الثمانينات .

أما المراجع التي تتناول القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات - كدراسة مستقلة - فهي لا توجد . فقط هناك تناول للبعض من أعمال البعض من الكاتبات في كتب نقدية لا تؤرخ لها بشكل منفصل ، بل تتناولها بشكل عابر ضمن أعمال أخرى . ونمثل لذلك بكتابتى " اتجاهات القصة القصيرة : للسعيد الورقى " وكتاب " اتجاهات القصة القصيرة " لسيد حامد النساج " حيث تناولاً البعض من الكاتبات أمثال " ابنة الشاطىء " ونوال السعداوى " بينما أسقطا أسماء عدد كبير من الكاتبات - المذكورات على سبيل المثال فى هذه الدراسة - بشكل لافت للنظر دونما سبب واضح .

وأخيراً ، كان على أن اقتصر فى مجال المكان على البيئة المصرية دون غيرها من الأقاليم العربية الأخرى وذلك للتمكن من العمق وجمع المادة . كما أن تطور فن القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات لا يقل عن تطوره فى البيئات العربية الأخرى ، وإن رأى البعض غير ذلك ، فيكفى أن هذه النماذج القصصية لا تمثل نماذج متخلفة أو قاصرة .

والدراسة تعتمد هنا على المجموعات القصصية ، وعلى القصص المنشورة فى الصحف والدوريات أيضاً ، وذلك للتيقن من درجة النمو أو النضج الفنى الذى وصلت إليه الكاتبة ، وفى الوقت نفسه تحقيق رؤية شمولية تكشف عنصر التغير فى رؤية الكاتبات إلى الرجل .

أما تقسيمنا للدراسة ، فقد جاء فى جزئين : الأول : بعنوان " أنماط صورة الرجل فى القصة القصيرة " والثانى : يناقش التشكيل الفنى لرؤية الكاتبات يسبقهما " مدخل " يحدد منحنى التطور فى صورة الذات لدى الكاتبات ، أو بمعنى آخر منحنى التطور فى رؤية الكاتبات إلى الرجل ، وفيه يتم تحديد ما هية هذه الرؤى ، وأسماء الكاتبات ، وما تنطوى عليه الاتجاهات الثلاثة من سمات وحدود .

ويحتوى هذا الجزء (الأول) على فصول ستة ، تناقش الأنماط المختلفة لصورة الرجل مثل نمط الرجل السيد (الفصل الأول) ، والرجل المقهور (الفصل الثانى) ،

ونمط الرجل المثال / الحلم (الفصل الثالث) ونمط الرجل الماكن (الفصل الرابع) ونمط الرجل الحبيب / الجسد (الفصل الخامس) ، ونمط الرجل داخل نطاق الأسرة ، سواء أكان هذا الرجل أباً ، أم زوجاً ، أم ابناً ، أم أخاً (الفصل السادس) .

أما الجزء الثانى " : فيناقشن إلى أى حد نجحت الكاتبات فى التشكيل أو التعبير عن رؤيتهن ، أثناء تشكيلهن لصورة الرجل ، وذلك يتم عبر محاور " بناء الشخصية (الفصل الأول) ، وبناء الحدث (الفصل الثانى) واللغة (الفصل الثالث) ، وأخيراً عبر محورى الزمان (الفصل الرابع) والمكان (الفصل الخامس) .

وأحاول فى هذه الدراسة التزام بوجهة النظر (الواقعية) التى لاهتم بإظهار الموقف الفكرى للأديبة إزاء الواقع وقضاياها المختلفة فحسب بل نضيف إلى ذلك العلاقات الجمالية فى النص أيضاً .

ويبقى تساؤل هام تلح عليه الدراسة : إلى أى حد نجحت رؤية الكاتبة فى التعبير عن صورة الرجل ؟ وهل هذه الرؤية نتاج ذاتيتها الأصلية ، أم نتاج تمرد لها على وضعها فى المجتمع ؟ أم على العكس نتاج تماهياها فى الرجل واستبطانها " أيديولوجيته " المسيطرة - عليها .

وسؤال كهذا يستحيل الإجابة عنه فى سطور أو صفحات معدودة ... وإذا كنت قد حاولت فى هذا البحث الإجابة عنه ، وعن العديد من الاسئلة التى تواجه الباحث فى مثل هذا الموضوع ... وبهذا أكون قد فتحت الباب أمام اسئلة أخرى كثيرة تنتظر الإجابة .

وبعد فإن هذا البحث إنما هو محاولة لإثارة موضوع خصب وخطوة تكميلية نحو تحليل ونقد وضع وكتابات المرأة فى الواقع الاجتماعى والأدبى ، لسد فراغات لم يتم

تعريفها بعد لا فى تاريخ الأدب فحسب ، بل أيضاً فى المكتبة العربية ... ومع ما بذلته
- فيها - من جهد ، لا أستطيع أن أقول أنتنى بلغت حد الكمال - كما أتمناه - ويقىنى
أن الكمال غاية لا تدرك ، وإنما هو التسديد والمقاربة .

والله من وراء القصد

د . سوسن ناجي

هوامش

- (١) نيقولاى برديانف : العزلة والمجتمع ، ترجمة فؤاد كامل ، ص ٩٥ - ٩٦ .
- (٢) د. مرفت حاتم : منهج النقد الأدبي النسائي ، مؤتمر طه حسين ، ١٩٨٥ .
- (٣) د. وليد منير : " نور الآخر فى الإبداع الجمالى " ، س ١٥٠ ، مجلة " فصول " ع ٢/١ أغسطس ١٩٩١ .
- (٤) اعتدال عثمان : النظريات النقدية الجديدة ، ندوة ، جمعية تضامن المرأة ، ١٩٨٩ .
- (٥) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، مجلة الوحدة ، ص ٦٤ .
- (٦) Toril Moi : Sexual / Textual politics, P / 155 - 156
- (٧) انظر : محمد أركون " الفكرة الإسلامية قراءة علمية ، ص ١٣ .
- (٨) انظر : د. عبد الحميد إبراهيم : " لقطات " ص ٢٣ - ٢٤ .
- (٩) فرانك أوكونور : الصوت المنفرد ، ص ١٤ - ١٦ .
- (١٠) نفسه : ص ١٤ - ١٨ .
- (١١) د. فريال غزول : بلاغة الغلبة ، ورقة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر بجمعية تضامن المرأة .
- (١٢) د. صبرى حافظ : الخصائص البنائية للاقصوصة ، ص ٢٤ ، مجلة فصول ، ع ٤ سبتمبر ١٩٨٢ .
- (١٣) د. سيد حامد النساج : القصة القصير ، ص ١٥ .
- (١٤) د. سيد حامد النساج : اتجاهات القصة القصيرة فى مصر ، ص ٩ .
- (١٥) د. عبد الحميد إبراهيم : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص ١٤ .
- (١٦) عباس خضر : القصة القصيرة فى مصر ، ص ٤١ .

"مدخل"

منحنى التطور في صورة

الذات / الرؤية

مدخل

"منحنى التطور فى صورة الذات / الرؤية"

تثير هذه الرسالة عدداً من التسؤلات ، تتعلق - فى مجملها - بتخصيص ما يدعى بالكتابة النسائية ؟. وهل هناك خصائص بعينها للكتابة النسائية ؟ ولماذا لا نلجأ إلى هذا التخصيص عندما نتناول أعمالاً إبداعية رجالية ؟ أليست المسألة الإبداعية - كلها - متعلقة بالإبداع الإنسانى ؟

تلك هى التسؤلات الجوهرية التى تقود إلى الاستفسار عن وجود خصوصية فى الذاتية النسائية ، وهذا يلزم - فى حد ذاته تأملاً للوضع النسائى فى الواقع قياساً إلى الوضع الذى يعيشه الرجل ؟ هل وضع يمكن اعتباره مقياساً عادياً لا يستدعى بالضرورة مثل هذا التخصيص ؟

وخصوصية الذات أو الوضع الإنسانى لجماعة ، أو لجنس بشرى ، أو لشريحة اجتماعية لا تظهر بشكل فارض أو ملح إلا عندما تكون هناك معاناة ما ! والتساؤل عن خصوصية الذات أو الوضع تبدو أهميته متى وجدنا " ذاتاً " لا تجد السبيل - فى واقعها - لى تحقق تطابقاً ما بين المظهر السلوكى لوجودها ، وبين وعيها الخاص لذاتها ؟ أو بمعنى آخر تجد انقساماً بين واقعها الذى تعيش فيه ، وموقعها المحدد لها من قبل هذا المجتمع .

وأزمة الوضع النسائى تبدو متى تأملنا موقع المرأة من التاريخ ، وما نتج عن هذا الوضع . من عزل المرأة (اجتماعياً ونفسياً) أدى إلى الاعتماد المطلق على

الرجل (*) - من تحديد لموقعها في السلم الاجتماعي ، ومن ثم أصبحت هوية المرأة مستمدة من نظر الرجل / المجتمع إليها . وترتب على هذه الرؤية أن أصبح الرجل محوراً تدور حوله المرأة ، بل إن رسالتها - والتي أصبحت تعنى بتحديد موقعها من حوله المرأة ، بل إن رسالتها - والتي أصبحت تبثها عبر كتاباتها / ابداعاتها - أصبحت تعنى بتحديد موقعها من الواقع / النص ، خاصة وأنها وجدت ذاتها ، تتحرك في عالم الرجل .

وكأن تحديد ذاتيتها أو هويتها أصبح مرتبطاً بموقعها من عالم الرجل ، الناتج عن ما هية علاقتها معه ؟ وهى - غالباً - لا تتجاوز مستويات / أنماط ثلاثة :

١ - علاقة خصوم .

٢ - علاقة تسلط .

٣ - علاقة توافق .

ويعبر المستوى الأول : " علاقة الخضوع " عن علاقة استلاب واضح لهوية المرأة كذات مستقلة نتيجة تأثرها بالتخطيط الاجتماعي - بطريقة غير واعية - فبدل أن تتعلم كيف تكون ذاتها ، فإنها لقنت من الطفولة أن تكون أخرى (**). بمعنى أنها تتبنى صورة زائفة عن ذاتها . وفى هذه الحالة يتفاوت الإحساس لديها بالاستلاب طبقاً للإحساس بالذات / بالهوية : استلاباً واع ، واستلاباً غير واع . والذات فى إطار هذه العلاقة تعيش توافقاً تاماً مع وضعها الخضوع هذا . ويشترط لوجود هذا الشكل من العلاقة أن تكون نظرة الآخرين إلى الذات ، ذات طابع تسلطى .

(*) انظر : فريدريك أنجلز : أصل العائلة والملكية الخاصة : (دار التقدم - موسكو - د:ت) : فكرة تدنى موقع المرأة فى التاريخ مع سقوط " النظام الأبوى " (Matriarchal) وظهور النظام الأبوى " (Patriarchy) .

(**) تقول " سيمون دى بفوار فى كتابها " الجنس الآخر " (The second sex) : أنا لا أولاد امرأة لكنى أتعلم أن أكون ذلك " (Har Mondsworth, penguin, 1972) .

وفى إطار المستوى الثانى (علاقة تسلط) تتجاوز الكاتبات مرحلة فقدان الذات ويبدأن مرحلة جديدة فى استعادة الذات المفقودة ، فى صور الدخول فى علاقات تسلطية مع " الآخر " / الرجل ، لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات ، دون أن يقايضن " الآخر " باعتراف مماثل ، أو دون محاولة منهن لرسم البديل . وبناء على هذا - فكانت هذا المستوى - يعدن الواقع القاهر للمرأة ، فى صورة تبنى شروط تسلطية جديدة تعمل على نفي " الآخر " بشكل تام .

وفى إطار المستوى الثالث (علاقة توافق) تستطيع الذات أن تحقق قدراً من التوافق مع " الآخر " - نتيجة استعادتها للذات - ويترتب على هذا رؤية منحازة للأنثى أو للآخر يترتب عليها اعتراف ضمنى بالنوات الأخرى أو بمعنى آخر تعترف الذات بأن هويتها لا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق اعتراف النوات الأخرى بها . ولذلك فهى تقبل أن تتنازل عن كبريائها لكى تتبادل هذا الاعتراف الوجودى . ودن هذا فسوف نحصل على علاقة تسلطية ، أو على علاقة خضوعية .

وتكشف هذه الأنماط / المستويات الثلاثة - من العلاقة بالرجل عن مواقف / رؤية ثلاثة - سنوضحها فيما بعد عبر صفحات المدخل القادمة - للكاتبات تجاة الرجل ، من شأنها أن تكون بمثابة العنصر " المتغير " - فى - بحثنا - الذى يساعد على إبراز معالم العنصر " الثابت " وهو صورة الرجل " وفى الوقت نفسه نجد أن تثبيت أحد طرفى العلاقة من شأنه أن يساعد على إبراز مدى التغير أو الاختلاف الذى نشأ فى موقف الأديبة من الرجل .

كما يحدد كل مستوى - من هذه العلاقات - معالم " صورة الذات " وفى الوقت نفسه معالم صورة " الآخر / الرجل " ، ذلك أن إدراك المرأة / الكاتبة لذاتها يعد مقدمة لإدراك صورة " الآخر " ومن ثم تصبح " صورة الرجل " - فى كتابات المرأة -

بمثابة المرأة التى تعكس وعى - وتجربة - المرأة / الكاتبة - فى الواقع ، بل وتكسر حاجز الصمت الطويل عن تجاربها ، ورؤيتها الخاصة .

لكن القاعدة العامة للكتابة النسائية " هو التركيز على البطلة لا البطل ، وعلى مشكلات المرأة ، وهمومها فى الواقع ، بل واعتبرن قضية المرأة وتحريرها وصراعها مع الرجل ... وحققها فى الحصول على مكان مساو تماماً لمكان الرجل فى الحياة هى القضية الأساسية التى يجب معالجتها فى أعمالهن الأدبية " (١) .

وفى مقابل اهتمام الكاتبات بقضية المرأة وصورتها نجد كتاباتهن عن الرجل تتخذ شكل المحكى عنه ، فلا نراه - فى الغالب - إلا من خلال وسيط (الرواية - البطلة - ضمير الغائب أو المخاطب) (٢) . وبطولته تصبح بطولة الغياب ، حيث يظل وجوده فى الوعى بمثابة المركز ، والمنبع ، والأصل فى فعل المرأة وتجربتها .

وهكذا يبدو أن هناك موقفاً ضمناً كائناً وخفياً فى ذات المرأة / الكاتبة تجاه الرجل - فى الفن - فى الواقع ، وهذا الموقف لا يظهر كاملاً فى الرواية ، ولا حتى فى الشعر أو المسرحية ، لكنه يظهر بصورة أكثر اكتمالاً فى القصة القصيرة ! ربما لأنها - كفن - لها خصائصها التى تعنى بالموقف أو اللحظة ، أقدر على أن تمثل موقفنا من الحياة أحسن مما يمثلها الشعر أو المسرحية " (٣) .

وتعنى هذه الدراسة بتحليل " الصورة الفنية للرجل " على اعتبار أن الصورة الفنية " مادة من مواد انعكاس الوعى ، وتجريد الواقع ، حيث إن جوهرها يتمثل فى

(*) سيتضح هذا الموقف عبر اتجاهات " الكاتبات الثلاث " (فى الجزء الثانى من الكتاب) وهو عن التشكيل الفنى لصورة الرجل فى القصص النسائية .

التعبير عن وحدة العام والفردى بصيغة الخاص أو الذاتى ، وهى أيضاً شريحة من الحياة تتخذ شكل الواقع نفسه . " (٣)

ويتم التحليل لهذه " الصورة " (الثابت) عبر تحليل "الرؤى" الثلاث الخاصة بالكاتبات ، على اعتبار أن هذه الرؤى " هى العنصر "المتغير" الذى يتبع تغير شخصية الكاتبة - بصفة أولية - ثم الزمن الذى عاشت فيه بصفة عامه .

وترتبط صورة الرجل - فى قصص الكاتبات - بمنظور الكاتبة (رؤيتها) ، وهذا المنظور (*) يعد نتاجاً لموقفها الشخصى - من الرجل - كما يعد انجاز لرؤيتها إلى العالم ، أيضاً تلك الصورة لا تكون نابعة من التجربة الفردية للكاتبة فحسب ، بل تكون نتيجة نشاط ذهنى أو نفسى لجماعة من الأفراد ، تنتسب إليهم هذه الكاتبة . وفى ضوء هذا يبدو أن الحياة الشخصية - للكاتبة - ليست وحدها هى التى تشكل واقعها الداخلى ، بل أيضاً الجانب الاجتماعى ، حيث يشكل الاثنان معاً بنيتين تتفاعلان على نحو خاص ، على الرغم من اختلاف دلالتهما الفعالة لدى الكاتبة المبدعة .

فالشكل القصصى بوجه عام " له عناصر بنائية قابلة للتغيير ، وهذا التغيير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن تطور وعى الفرد المبدع واستجابته للتحويلات التاريخية والحضارية تؤثر على شكل البناء الفنى الذى يحمله " (٤) .

(*) معنى المنظور (Narrative Perspective) " مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم إذ يتوقف شكل أى جسم تقع عليه العين والصورة التى تتلقاه بها على الوضع الذى ينظر فيه الراى إليه . ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصرييات فى هذا المقام استخداماً نقدياً . ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكرى أو "أيديولوجى" ، أو أنه يدل على موقف صاحب العمل الأدبى الفلسفى ، أو رؤيته الفكرية فحسب ، إذ أنه فى هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم ، بالإضافة إلى كونه " إدراكية " للمادة القصصية . فهى تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها (أيديولوجية كانت أو نفسية) بالإضافة إلى المنطلق التعبيرى الذى يختاره الكاتب ليقدم لنا بواسطته روايته ، وموقفه الذى يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان ولكل من أحداث الرواية والقارئ " انظر د. سيزا قاسم " : بناء الرواية (الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٤ - القاهرة) .

وعلى مدار العصر الحديث حدثت تغييرات جذرية فى المجتمع ، ساهمت إلى حد كبير فى أحداث تغيير اجتماعى : جرف كثيراً من القيم القديمة ، قبل أن تستقر قيم جديدة و تبع هذا إنهيار وخلخلة فى سلم القيم ، والنظام الاجتماعى ، وتغيير فى الأطر التقليدية للمجتمع " ، أدت بدورها إلى تغيير فى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمرأة ، ليظهر بدلاً عن هذه النماذج أنماط متباينة من الأفراد ، تعبر فى اختلاطها ، وتباينها عن الفترة الحرجة التى يمر بها المجتمع من التذبذب والاضطراب " (٥) .

ومع اهتزاز أعمدة النظام الاجتماعى انهارت الأعراف الفنية المستقرة حينئذ ، فقام المبدعون بتقديم تجاربهم الفنية (الجديدة) بحثاً عن رسالة وشكل وأسلوب جديد . وهو ما يعنى البحث عن قيم جديدة . وهكذا كادت تختفى الرسالة من سطح العمل الأدبى ، لتغوص إلى أعماقه ليصعب تحديدها بكلمات قليلة - بل - أصبح الإمساك بالمعنى فى العمل الأدبى أمراً مستحيلاً ، لأنه لا يركز ، فى فكرة معينة أو شعور معين ، بل هو اضطراب من شأنه أنه يشير إلى حالة - الاضطراب المتزايد الكائن فى المجتمع فى تلك الآونة .

وفترات التغيير الاجتماعى الحقيقى فى مصر ظهرت مع ثورة : "١٩١٩" ومع الحربين العالميتين الأولى (١٩١٤) والثانية (١٩٣٩) ، ثم مع ثورة "١٩٥٢" ... وهى فترات صعود اجتماعى ، وازدهار ، ساهمت إلى حد كبير فى تحول الإنسان المصرى . وكانت بمثابة العلامات البارزة فى حياته بصفة عامة ، وفى حياة المرأة المصرية بصفة خاصة ، وما تلت تلك الفترة فترات جمود أمتدت من هزيمة "١٩٦٧" حتى انتصار أكتوبر "١٩٧٣" ، ثم كان الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٤) بمثابة العامل الرئيسى فى قلب الهرم الطبقي ، والذى معه انقلب هرم القيم فى المجتمع المصرى . وما يعيننا - هنا - هو الرجل ، نوره ، وموقعه فى هذا الواقع الاجتماعى المتغير ... (فى القصة النسائية) تأثره بالتطور أو التردى القائم فى المجتمع ؟ وإلى أى حد يساهم التغيير / التطور فى تغيير صورة الرجل من منظور الكاتبة / المرأة ؟

والرجل فى واقع هذا المجتمع "يتعرض شأنه شأن المرأة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصور مختلفة ، إذ يعد بدوره لأداء النور المرسوم له فى إطار المجتمع ...

والصورة المثالية ^(٦) التي يطرحها المجتمع للرجل ، والمرأة تتسق مع حاجيات هذا المجتمع ، فى كل مرحلة من مراحل تطوره ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية الإيجابية فى مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ، ويسلبها منه فى مرحلة تالية - ^(٦) .

" وطالما كان خط التطور فى المجتمع الطبقي ، خطأ صاعداً استمرت حاجة هذه المجتمع لفاعلية الرجل ، وإيجابيته ، وإلى سلبية المرأة وانصياعها ، والمجتمع - الطبقي - فى حاجة إلى هذه الإيجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسسته ، وإلى تلك السلبية لضمان أسس الملكية الفردية التى يستند عليها . وإذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلاً من الصعود ، ودخل المجتمع أزمة من أزmate الخانقة أصبحت فاعلية الفرد وإيجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع ، وتوقف إمكان استمرار نظام هذا المجتمع على شكل فاعلية الرجل وإيجابيته ، وتحويله إلى إنسان مسلوب الذات والإرادة ، تملى عليه السلطة تفكيره ومشاعره وإرادته ، وفعله " ^(٧) .

وتجربة المرأة المصرية فى هذه المرحلة صورة طبق الأصل من تجربة الرجل فى حركة تحرير الوطن " فعندما يحتاج إلى المرأة للعمل خارج المنزل ... تسن القوانين وتظهر قيم المساواة ... وعندما لا يحتاج إليها يبدأ الزعماء الوطنيون والدينيون فى تعظيم قيمة المرأة كزوجة ، وأم . ويبدأ علماء النفس فى تأكيد الحاجة الملحة للطفل لأمه طوال الوقت " ^(٨) . فالمرأة هنا تعامل " كمخزن احتياطي لقوى العمل . حيث توضع فى سوق العمل عند الحاجة إليها ، أو تسحب منه إذا دعت الضرورة " ^(٩) .

(*) المقصود بالصورة المثالية : " تلك الصورة التى يشكلها المجتمع للرجل ، ويرضى عنها والرجل عادة ما يتبنى تلك الصورة التى يواجهها به المجتمع ، سواء أكان قادراً على تمثل هذه الصورة نفسياً أو لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى تلك الصورة ليتواءم مع مجتمعه ، فالرجل المثالى فى نظر المجتمع - على سبيل المثال - هو المقتحم ، القناص ، الغازي ، المنتصر ، الصياد ، القادر على انتزاع ما يريد من الحياة وهو القوى الذى لا يضعف الذى تخرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته أو ذكوريته " .
انظر : من صور المرأة فى القصص العربية د. لطيفة الزيات ، *بين آداب ونقد* .

وصورة الرجل - فى الواقع / فى كتابات المرأة - تتأثر إلى حد كبير بفترات المد والجزر القائمة فى هذا المجتمع ، بل تتناسب طردياً مع موقع المرأة / الكاتبة فى هذا الواقع ، وفى الوقت نفسه تتأثر بعلاقتها مع الرجل - سلباً ، وإيجاباً - وهذه العلاقة ، أيضاً ، تتناسب مع منحنى التطور القائم فى الحياة الاجتماعية .

فالتأمل فى منحنى تطور تاريخ مصر السياسى لا يفضى باستنتاج موقع المرأة - من هذا المجتمع - فحسب بل ينبىء بمصير مختلف القضايا العامة الأخرى ! فمن الواضح أن خط التطور يشير إلى مراحل ثلاثة : (*) تعكس مراحل الصعود التى مر بها مجتمعنا فى العصر الحديث (والتي تتمثل فى ثورة "١٩١٩" ، و١٩٥٢) ، ثم تلوها رحلة التجمد بعد هزيمة "١٩٦٧" ، وآخرها مرحلة الانكسار أو التراجع ، (وهى إحدى نتائج الانفتاح الاقتصادى) عام "١٩٧٤" .

والكاتبة المصرية بصفتها امرأة تعيش هذا الواقع ، فإنها تتأثر إلى حد كبير بمنحنى التطور، وينعكس هذا على صورة الذات لديها ، سلباً وإيجاباً ، وبدرجات متفاوتة ، ويتبع هذا تغييراً فى صورة " الآخر " - من منظور " الأنا " - وطالما أن تصور " الآخر " امتداد لتصور " الأنا " فإن مجرد التغيير فى صورة الذات (للأنا) يعنى تغييراً مناظراً فى صورة " الآخر " / الرجل ، أى طبقاً لمنحنى التطور تتغير صورة الرجل فى كتابات المرأة !

لكن صورة الذات عند الكاتبة / المرأة ، لا تتوقف فحسب على موقع الكاتبة المصرية من منحنى التطور فحسب بل أيضاً تتوقف على نوعية الوعي ، والثقافة ، والرؤية - لديها - أى من مجموع هذا تتبلور خصوصية صورة الرجل من كاتبة إلى أخرى . وصورة الذات ، ووضعها ... هما اللذان يحددان خصوصية الاختلاف فى تلك الصورة .

(*) تتمثل هذه المراحل الثلاثة فى :

- ١ - مرحلة الدفاع : بدت فى صورة خافته بعد ثورة ١٩١٩ ، وبصورة واضحة بعد (١٩٥٢) .
- ٢ - مرحلة سكون / تجمد : بدأت منذ هزيمة "١٩٦٧" وامتدت حتى عام "١٩٧٣" .
- ٣ - مرحلة تراجع : بدأ منذ إعلان بداية عصر جديد للانفتاح الاقتصادى عام "١٩٧٤" .

والمقصود بوعي الكاتبة هو مدى قدرتها على إدراك الوضع الحقيقي للذات ، والتفكير فى بديل أكثر إنسانية ... وبناء على هذا فصورة الرجل فى كتابات المرأة - لا تخضع لمنحنى التطور فى الواقع فحسب ، بل أيضاً تخضع لنوعية وعى الكاتبة ونوعية رؤيتها وثقافتها ، ومن ثم تبدو صعوبة رصد " صورة الرجل " بناء على فكرة تطور الأجيال ، أو تقسيم الكاتبات - حسب تاريخ أعمالهن الأدبية ، وحسب انضمامهن إلى ساحة الكتابة الأدبية - إلى ثلاثة أجيال على سبيل المثال .

فاختلاف الرؤية أو المنظور إلى الشئ ذاته - ولكن إلى صورة الرجل - هى المحور الرئيسى لتبين الاختلاف أو التطور - فيها - فى حين أن الاعتماد على فكرة الجيل - لتبين التطور الفنى للصورة - لا يفضى إلى نتائج واضحة (*) .

(*) تمثل لهذا التباين ، وذلك الاختلاف الكائن بين سمات كاتبات الجيل الواحد بكاتبتين منتميتين إلى جيل واحد ، ورغم هذا فهناك تناقض كائن بينها - فى منظورهما إلى الرجل - وهذا التناقض من شأنه أن يعكس طبيعة مرحلة التغيير الاجتماعى وما أدت إليه من تفتت وتغير فى صورة الذات ولنحدد مبدئياً مدى صحة هذا الفرض بتحديد الأجيال فى ثلاث تقسيمات وليكن أسماء تلك الأجيال هى : جيل الرائدات ، وجيل الوسط ، ثم الجيل المعاصر .

أولاً - جيل الرائدات : ويتمثلن فى : " ابنة الشاطئ " ، وسهير القلماوى ، وجميلة العللى ، أمينة السعيد ، ملك عبد العزيز ، صوفى عبد الله ، جاذبية صدقى ، لطيفة الزيات .

ثانياً - جيل الوسط : ويتمثلن فى هدى جاد ، نجيبه العسال ، فوزية مهران ، نوال السعداوى ، أسماء حليم ، سعاد حلمى ، احسان كمال ، زينب صادق ، سناء البيسى ، زينب رشدى ، سكينه فؤاد ، أليفة رفعت ، حنيفه فتحى .

ثالثاً - الجيل المعاصر : ويتمثلن فى : وفية خيرى ، عائشة أبو النور ، اعتدال عثمان ، نعمات البحيرى ، سلوى بكر ، سحر توفيق ، منى رجب ، سهام بيومى ، منى حلمى .

ونمثل للاختلاف الكائن بين صورة الرجل لدى كل كاتبة عن الأخرى بالاختلاف الكائن فى صورة الذات ، وذلك أن صورة الآخر - دائماً - تتبع صورة الذات ومن ثم فإن صورة الذات تعد هى الفيصل والمقياس الذى يصنف درجة الاختلاف فى صورة الرجل بين كاتبة وأخرى (كما ذكرنا) .

ونوضح لهذا الاختلاف الكائن فى صورة الرجل بالشكل التالى الممثل للأجيال الثلاثة :

جاذبية صدقى - لطيفة الزيات - من الجيل الأول .

أليفه رفعت - نوال السعداوى - من الجيل الثانى .

نعمات البحيرى - منى حلمى - من الجيل الثالث .

وذلك أن هناك ارتباطاً بين وضعية المرأة ورؤيتها من جانب ، وعدد التغيرات الجذرية التي حدثت - فى الواقع المصرى - من بداية القرن العشرين ، على المستوى السياسى والاجتماعى والاقتصادى " ، كان من شأنها أن تحدث على مدار فترات متقطعة من التاريخ - درجات من الأنهيار والتفتت فى منظومة القيم والقوانين الاجتماعية ، تبعها تغيير فى أنماط الحياة فالبنية النفسية للأفراد : وبجوار القديم ظهر الجديد ، وبدل أن تتقارب السمات لأبناء الجيل والوطن الواحد تعددت وتصارعت الأنماط فى ذات الشخص الواحد .

وما يقال من تعدد وتباين فى سمات وأنماط شخصية الفرد ، ينطبق على تعدد سمات وأنماط كاتبات الجيل الواحد ، حيث نلاحظ تباين واختلاف فى صورة الذات يتبعه اختلافاً فى الرؤية تجاه تصورهن " للرجل " فى الواقع والفن أيضاً .

لكن " صورة الذات " . عند الكاتبات المصريات - لا تعرف دون الرجوع إلى هوية الكاتبة / المرأة ، وهوية الكاتبة لا تتحدد دون الرجوع إلى معرفة موقع المرأة من التاريخ - بصفة عامة وموقعها من مجتمعها . بصفة خاصة ، ومن ثم يكون الإدراك للتطور الذى حدث فى هوية المرأة / الكاتبة مدخلا لإدراك التطور الذى حدث فى تصورهما عن ذاتها .

ومن الملاحظ هنا التناقض فى " صورة الذات " بين كل من جاذبية صدقى ولطيفة الزيات - على سبيل المثال - فى حين أنهما من جيل واحد ، بمعنى أن هناك اختلافاً فى هوية كل منهما يترتب عليها قبول / رفض سلطة الرجل - كما أوضحنا فى هذا المدخل - فصورة الذات على سبيل المثال لدى "جاذبية صدقى" محكومة بقيم الرجل ومن ثم فصورة الرجل لديها تظل أسيرة وهم أن الرجل يفوق المرأة قوة ، وحرية ، وتحكماً فى مصيره . وفى المقابل نجد صورة الذات لدى " لطيفة الزيات " تخلصت من وهم تفوق الرجل فى الواقع ، وانسحب هذا التصور على نمطية العلاقة مع الرجل - التى أصبحت أكثر توافقاً - ومن ثم على صورته لديها (وسيتضح هذا الاختلاف عبر فصول " الجزء الأول " من هذه الدراسة) .

وهكذا - " فى " صورة الذات " لدى كاتبات الجيل الواحد إلى التباين والاختلاف فى تبني صورة بعينها عن الرجل فى المقابل لا يكون الاختلاف فى الموقع من منحنى التطور / التاريخ ، أو من الجيل الذى ينتمى إليه الكاتبة هو الفاصل فى تحديد ملامح بعينها للرجل .

" لكن هوية المرأة / الكاتبة - فى واقعنا - مازالت تنطوى على أزمة ، والأزمة تنطوى على تناقض مطلوب تجاوزه ؟ " (١٠) ، يتمثل التناقض فى تبنيها عقيدة وقيم " ثنائية " : أما الأزمة الكامنة فى هويتها فتتلخص فى إعادتها صياغة الفكر السائد / الكائن فى واقعها ، وذلك فى علاقتها بذاتها ، وفى علاقتها بالآخرين ، فتتبنى . على سبيل المثال - وهم أن الرجل يفوق المرأة قوة وحرية وتحكما فى مصيره ، أو بمعنى آخر " تتبنى منظورا عن الذات تكون بمقتضاه المفعول به ، والرجل هو الفاعل ، والمصنوع والرجل هو الصانع ، وذلك نتيجة لعوامل التربية والمنظور الذكورى للمرأة " (١٠) .

وصورة الذات - وفقا لهذا - تظل " محدودة من خلال منظور الرجل ، بل تكون بمثابة النص المكتوب ، أو الصفحة البيضاء التى يسطرها الرجل ، فتظل بمثابة التمثال لا المثال ، والمصنوع لا الصانع " (١١) وتبعا لهذا يكون تصور المرأة امتدادا لمنظور الرجل إليها فى الواقع ، أى نتاج لعملية تفاعل طويل بين ما هو واقعى ، وما تسقطه . هى ، على واقعها من رؤية ذاتية ، أو بمعنى آخر أنها صورة تمر بمصفاة الذاتية ، وتصطبغ بلونها وفى الوقت نفسه ، لا تفلت من منظور الرجل / المجتمع إليها ، بل تظل مجرد أنعكاس وامتداد لهما .

هكذا تتأثر صورة الذات (للمرأة / الكاتبة) بالتخطيط الاجتماعى (*) ، وببدل أن تتعلم النساء كيف يكن نواتهن ، فإنهن يلقن منذ الطفولة أن يكن أخريات ، وينتج عن هذا ضياع للسّمات الحقيقية للذات الأنثوية . وتحدد " سيمون دى بفوار " فى كتابها : " الجنس الآخر " (the second sex) ملامح انمحاء الذات الأنثوى واستبدال أخرى بها فى إطار المجتمع ، فى قولها : " أنا لا أولد امرأة ، لكنى أتعلم أن أكون كذلك " .

وكأن السمات المتعارف عليها فى المجتمع عما هو طبيعى بالنسبة للنساء والرجال ، ليست هى السمات الحقيقية ، لكنها سمات مصنوعة من قبل التاريخ والحضارة " فالرجال والنساء يولدون ولديهم إمكانيات الشدة أو اللين العدوانية أو السلبية ، بل

(*) المقصود بالتخطيط الاجتماعى هو مجمل الأفكار السائدة فى المجتمع عن المرأة .

الذكور أو الأنوثة " ولا مفر من تعليمهم أن يكونوا مثل هذا الجنس أو ذاك وهكذا فإن المجتمعات المختلفة تعلم أشياء مختلفة " (١٢) .

ولما كانت تلك الأنماط البشرية بمثابة صور يساهم المجتمع في رسمها تبعاً لحاجته ، وحاجات كل مرحلة من مراحل تطوره - أو تراجعها - لذا كانت هذه الصورة متغيرة بتغير حاجيات المجتمعات ، أو بمعنى آخر نجد تطور " صورة الذات " مرتبطاً بتطور موقع صاحبها - بصفة عامة - ومن واقعها في منحنى التطور للتاريخ البشرى .

وكأن تحول المجتمعات البشرية عبر التاريخ من نظام " أموى " (Matriar- chal) (*) إلى نظام أبوى (Patriarchal) (**) عزل الذات الأنثوى " عزلة نفسية أفضت بها إلى الاعتماد المطلق على الرجل ، ومن ثم أصبحت هوية المرأة مستمدة من نظرة الرجل إليها ، أى أن هويتها الأنثوية تتحدد من وجهة رؤية ذكورية ، وترتب على هذه الرؤية أن الرجل أصبح محور وجود المرأة تدور عليه بالرفض أو بالقبول ، أى تدور عليه من غير تجاوز " (١٣) .

وتحقيق هذا التجاوز لا يتم إلا من خلال استكمال الوعي بالذات ، وبالبعد التاريخي الذى ساهم إلى حد كبير فى انقسام ذات المرأة ، وفى انفصالها عن الرجل : فمع استقرار "النظام الأبوى " (القائم على الملكية الخاصة) زالت الوحدة بين الرجل والمرأة ، وتمهد الطريق لنظام ثنائى جديد تبدأ سماته بتقسيم البشر إلى صنفين : سيد وعبد ، مالك ومملوك ، رجل وامرأة ، وتنتهى بتطبيع هذا الفصل على صورة الذات لدى الأفراد ، فيتبنواهم الآخريين هذا الفصل فى علاقاتهم بذواتهم والآخريين ، فيصبح لدينا أنماط من رجال ونساء يفصلون بين العام والخاص ، بين الفعل والقول ، بين الحس والوجدان ، أو بمعنى آخر أن مبدأ القسمة الثنائية - هذا - انعكس على ذات الفرد . بتحديد هوية خاصة للمرأة ، تختلف بها عن هوية الرجل وتجسد هذا الفهم

(*) انظر الحديث عن تحول المجتمعات من "نظام أموى" إلى "نظام أبوى" فى الكتب التالية : أصل العائلة والملكية الخاصة : لفريديك أنجلز (دار التقدم - موسكو - دت) ، الغرب والعالم :

(**) كافيين رايلي ، ترجمة عبد الوهاب المسيرى (سلسلة عالم المعرفة) .

الثنائى فى شكله اللغوى ، فالتأنيث والتذكير فى اللغة هو مجرد انعكاس لقسمة الهوية الإنسانية لا إنسان ... بمعنى أنه حدث تطابق بين الذكورة والإنسانية وتم استبعاد المؤنث ، أى كل ما يمت إلى المرأة بصلة من مفهوم ما هو إنسانى . ومن ثم تحولت المرأة إلى "موضوع" خاضع للرجل باعتباره " الذات " (١٤) .

والمرأة / الكاتبة الفاقدة لهويتها - فى مجتمعها - تظل تابعة ، وغير واعية بانقسامها ، بل تمضى فى نفس السياق الفكرى الذى يرسمه الرجل / الكاتب فى الواقع ، ويقدر تحرر صورة الذات (الأنثوى) من المنظور التقليدى - أو الفكر السائد عن المرأة - فى المجتمع تتحرر صورة " الآخر " لتصبح أكثر موضوعية بأقترابها من الحقيقة والواقع الذى تعيشه .

ويمكن تلخيص التطور اللاحق " بصورة الرجل " عبر تأمل التطور اللاحق " بصورة الذات " (للمرأة / الكاتبة) من خلال " اتجاهات ثلاثة " تتبع الأنماط / المستويات الثلاثة من العلاقات مع الرجل ، والتي سبق أن ذكرناها فى :

١ - علاقة خضوع (اتجاه أول) .

٢ - علاقة تسلط (اتجاه ثانى) .

٣ - علاقة توافق (اتجاه ثالث) .

والرصد لحقيقة التطور - هذا - عبر " الاتجاهات الثلاثة " يكون مرتكزاً على ضرورة الوعى بالسمات الخاصة بكل اتجاه على حده ، وبالسمات العامة التى تتسم بها الكاتبة التى تندرج ضمن إطار هذا الاتجاه - والتى سوف تتضح معالمها عبر الفصول القادمة من الدراسة - لنتبين مدى التطابق الكائن فى رؤيتها، والسمات الخاصة بكل اتجاه - بمفرده - ، وفى الوقت نفسه تكشف عن عنصر التباين فى تلك الرؤية ، عن غيرها (فى الاتجاهات الأخرى ...) .

ونبدأ أولاً برصد سمات كاتبات " الاتجاه الأول " (أمثال : " ابنة الشاطئ " ، " جميلة العليلي " ، " سهير القلماوى " ، " ملك عبد العزيز " ، " جاذبية صدقى " ، " صوفى عبد الله " ، " نجبية العسال : " ، " أليفه رفعت " ، " سعاد حلمي " ، " إحسان

كمال ") ، والتي تتلخص فى كون أن رؤيتهن تنتمى إلى الرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية لذا اندرجت كتاباتهن ضمن إطار محور التقليد - وذلك لانتمائهن إلى نظام القيم السائدة فى المجتمع / فى الإنتاج الأدبى ، ومن ثم فصورة الذات لديهن تظل مستمدة من نظرة الرجل إليهن ، لذا تأتى كتاباتهن مسائرة فى قيمها (الموضوعية ، والفنية) لما هو سائد ، بينما يظل موقفهن من دور المرأة هو نفسه موقف الكتاب الرجال فى تلك الفترة ، وبهذا فكتاباتهم تعيد إنتاج موقف رجولى تقليدى ، بل ويدافعن عنه ، لأنهن يمضين فى تكريس ما هو قائم من خلال تقليده ...!

والفترة التى تمتد خلالها كتاباتهن تبدأ منذ بواكير نشأة الكتابة النسائية فى مصر (الثلاثينيات) ولا نستطيع وضع حد صارم ليحصر امتدادها بفترة زمنية بعينها ، ولا بجيل محدد من الكاتبات ، فقط نستطيع تحديدها بعدد من الكاتبات غير المنتميات إلى حقبة تاريخية معينة ، لكنهن منتميات إلى نفس السياق الفكرى الذى رسمه الكتاب / الرجال فى عالمهم القصصى من قبل ... لكن ملامح هذا الاتجاه تزدهر منذ ثلاثينات هذا القرن حتى الخمسينات غير أنه يمتد على يدى كاتبات أخريات يحملن بين ثنايا رؤيتهن سمات التقليد / المسائرة - رغم تقدم الزمن - فلا يجرؤن على التصريح بخروجهن الضمنى من خلال تمرد سلوكى - أو فنى - من شأنه أن يعكس هذا الخروج (أمثال : أليفه رفعت ، إحسان كمال) .

والقضية المثارة - بصفه غالبية - لدى هؤلاء الكاتبات هى " الصراع بين العاطفه والواجب وهى قضية كانت شائعة فى الأدب القصصى - بصفة عامة - منذ البدايات الأولى لهذا الفن ! ففى قصة " قلبان فى ذبول : لابنة الشاطيء (*) يتبدى المأزق الحقيقى لرجل يعانى صراعاً بين العاطفه والواجب ، بين أن يتزوج من يحب ، وبين أن يطيع والديه فيتزوج من أرادوها له ، وتتكرر نفس المشكلة فى " راعية الغنم : لجميلة العاليلى " (**) ، و " فى مجموعة " أحاديث جدتى " لسهير القلماوى " لا نجد

(*) أول قصة اصدرها نشرتها ابنة الشاطيء كانت عام ١٩٣٤ بعنوان " قلبان فى ذبول " ، مجلة الأسبوع .

(**) أول قصة اصدرها نشرتها جميلة العاليلى كانت عام ١٩٣٦ بعنوان راعية الغنم ، مجلة الرسالة .

امرأة واحدة تعاني هذا الصراع ، بل هم الرجال - على مدار القصص - يعانون تلاعب المرأة ومكرها بهم (؟) ، ففي قصة "خلود" (بأحاديث جدتي) يهيم الرجل حباً في "خلود" بينما هي تقابل حبه بالتلاعب والسخرية ، وفي "لم لا ترقص" يظل الرجل يلهث لجمع مال لقاء تقديمه مهراً ، ويوم أن يكتمل المهر ، يعود إليها فيجدها قد فارقت الحياة بالموت . وفي قصة "حديث أمنة" نلتقي بأمنة التي تحكي قصة حبها لرجل متزوج ، أحبها فابتعدت عنه ، ويوم أن ماتت زوجته أثرت البقاء مع ابنته لأمعه هو ، وتظل هي بعيدة ، ومعها يعيش الإحساس بالندم . بينما يظل الرجل يحيا بصراع حبه لها ، واستفساره الدائم عن سر عزوفها عنه .

وبإعادة صياغة الكاتب هذه المعاني - وهي صراع آدم ، وغموض حواء ، أسطورة "كيد النساء" ومكرهن ، المرأة المستحيلة ... إلخ - تبتعد كتاباتهن عن هموم المرأة الحقيقية ، وقضاياها في تلك الآونة ، في مقابل إعادتهن التأكيد على مشكلة الرجل وصراعه وأهمية دوره في الحياة اليومية .

ويخبر هذا التصور في كتابات "جميلة العلايلي" - بعض الشيء - خاصة في قصصها "الزاهد" (*) ماذنيتها (**) ، الشهيدان (***) - حيث نرى أفكاراً متقدمة عن رغبة الراوى / الرجل - في تلك القصص - في دمج العاطفة بالجسد ، أو الحس بالوجدان ، يقول "الزاهد" : " ... إذن في مقدورك الارتقاء بعقلك وبياطنك إلى المثل الأعلى ، ومحتوم عليك البقاء في درك الحيوانية ببدنك وبحاجة البدن " (١٥) .

أيضاً تبدى الشخصيات النسائية - في تلك القصص - مبادرات للتعبير عن مشاعر الحب ، وفي المقابل نجد الرجل / الحبيب يتعقل في المبادرة ، معرباً عن صراحة بين عاطفته وواجبه ، والكاتبة - هنا - تعيد صياغة أفكار تقليدية / سائدة ، تقضى بأن المرأة - بطبعها - انفعالية ، وذات رغبة جامحة ، بغير عقل ، وأن الرجل هو

(*) الزاهد ، مجلة الكاتب ، عدد ١٢ ، ص ١٠ ، ١٢/٧/١٩٢٧ .

(**) ماذنيتها ، مجلة الرواية ، عدد ٥٧ ، ١/٦/١٩٢٩ .

(***) الشهيدان ، مجموعة الراعية ، ١٩٤١ ، ص ١٢ .

(العقل) القادر على التحكم فى مشاعره وجسده . وتلك صورة - عن الجنسين - شائعة فى المجتمع ومعضدة فى الأمثال والتراث بصفة عامة . أيضاً طرح الكاتبات لتلك المشكلة قدم من خلال البطل / الرجل ، حيث كان " الزاهد " - على سبيل المثال - بمثابة المعلم الذى يلقى على الفتاة دروساً فى الحياة . ويعد هذا اعترافاً ضمنيّاً - من المؤلفة - بتفوق عقل الرجل ، وعلو قامته - على المرأة - ويكونه القادر ، المتبع ، وهى فكرة شائعة فى مجتمع تلك الآونة .

وتؤكد هؤلاء الكاتبات على الصورة الرومانسية للحب ، وما يتبعها من نهايات مأساوية - كنهايات القصص الرومانسى بوجه عام - وهى نهايات نمطية تعبر عن الإدراك العام لمعنى الحب فى تلك الفترة .

فالمصير المحزن ينتظر فتيات "ابنة الشاطىء" - فى قلبان فى ذبول " وقلب فتاة " كمصير قدرى محتّم بينما نجده مصنوعاً من قبل المحبين أنفسهم - فى " مجموعة أحاديث جدتى " : لسهير القلماوى " - حيث لا تتمسك الحبيبة ، مثلها مثل الحبيب ، بعهد الحب الكائن بينهما ، فتتركه يرحل بعيداً ليحضر المهر - كما فى " لم لا ترقص " - ثم تضع بعدئذ العراقيل لتجعل اللقاء به مستحيلاً - كما فى قصة " خلود : لسهير القلماوى " - وتعد رؤية الكاتبة - هنا - أكثر موضوعية ، حيث لا تستند إلى شروط وهمية عشوائية تستند إليها - فى حالة عدم تحقق الحب - كى تهرب من مواجهة الذات التى نضجت ولم تعد تحتاج بعد إلى عوامل غيبية ، كى تفسر بها لغز الحياة .

وتصبح هذه الرؤية أكثر قرباً من الواقع - مع قصص جميلة العلايلى : فى مجموعتها " الراعية " و " الزاهد " - حيث يبدو العجز عن تحقيق الحب موكباً للعجز الملازم للذات التى تفصل بين العقل والعاطفة .

وتظل الأنوار الاجتماعية محددة للجنسين - كما هى فى الواقع - ويظل الإصرار من قبل الكاتبات على تثبيتها . وفى قصة " زوجة " : لجميلة العلايلى " نجد أول ما تتسائل عنه الراوية من صديقتها : " يوم علمت بخطبتها : أيمكنها أن تكون ربة بيت " (١٧) . ولما تيقن " الراوية " من فشل زيجة صديقتها ، فأن أول ما تبادر إلى ذهنها من أسباب للفشل هو فشل الصديقة فى إدارة منزل الزوجية ، وتنتهى " الراوية " القصة بعبارة

تبثها إلى الزوج كى تعضد موقفه الضمنى من ماهية الأنوار : " وعدته أن أرشد صاحبتي إلى ما تجهله من شئون الدار" (١٨) .

فصورة الذات - هنا - تبدو متماهية فى علاقة تكافلية مع الرجل ، وفى الوقت نفسه لا تبدو لها سمات محددة تتفرد بها عن أى ذات أخرى معربة عن خصوصيتها ، ومن ثم لا نرى لصورة الرجل / الآخر " أى امتداد " للأنثى - طالما أفترضت مبدئياً أن صورة الآخر امتداد لصورة " الأنثى " - وذلك لانمحاء " الأنثى " وتماهيها فى " الآخر " - فى الواقع ، ومن ثم بدت صورة الرجل فى قصص هؤلاء الكاتبات امتداداً لصورة فى المجتمع وفى قصص الكتاب : " الرجال بصفة عامة ... وهذا يبدو من مجموع صفاته التى تعرب عنها قصص هذه الفترة الطليعية : فهو قوى العزم ، أقدر على التحكم فى المشاعر - كما فى " قلبان فى ذبول " : لابنه الشاطيء ، " وراعية الغنم " : لجميلة العلايلي - نو تفكير منطقى ، قوام - كما فى " الزاهد : لجميلة العلايلي - خشن - كما فى " زوجة " : لجميلة العلايلي - فى مقابل مجموعة من صفات المرأة الشائعة التردد فى تلك الفترة فى المجتمع عن طبيعة المرأة هى : الانفعال ، والضعف فى المقدرة على التحكم فى المشاعر - كما فى " قلب فتاة : لابنة الشاطيء " وراعية الغنم : - القلب - كما فى خلود : لسهير القلماوى - السلبية - كما فى " حديث آمنه ، و " لم ترقص " لسهير القلماوى - المقدرة على الحس - كما فى " زوجة " لجميلة العلايلي .

١ - أما كتابات محور التقليد / المسائرة (الاتجاه الأول) فى فترة ما بعد الخمسينات (*) ، وهى فترة اندفاع ، أنطلقت فيها المرأة المصرية / الكاتبة فى

(*) أمثال : " صوفى عبد الله ، جاذبية صدقى ، إحسان كمال ، سعاد حلمى ، نجيبة العسال ، أليفة رفعت ، ملك عبد العزيز " .

محاولات لتحقيق ذاتها فى العمل ، وفى البحث عن صورة جديدة ، ومختلفة للحب ،
وتبعاً للتغيرات الجذرية التى حدثت فى المجتمع - على الصعيد السياسى ، والاجتماعى ،
والاقتصادى - حدثت تغييرات فى صورة الذات (الانوثية) بدرجات متباينة ، تبعها
تصور جديد للآخر ... لكن - وكما سبق أن أشرنا - أن هناك خلخلة وتذبذباً قد حدثا
فى منظومة القيم - فى تلك الفترة - وفى الأنوار الاجتماعية ، كان من نتيجتها حدوث
خلخلة فى " صورة الذات " ، وبديل أن يتحقق لنا أنموذج جديد للمرأة المصرية ، تحقق
تعدد فى النماذج والأنماط ، فوجدنا نمطاً جديداً للمرأة يقابله نمط قديم فى تصوره
للذات ، وفى رؤية للعالم .

ونكتفى - هنا - بذكر النمط القديم للمرأة ، ونرجىء تحليل النموذج الجديد إلى
مرحلة الاحتجاج ، حيث نلمح اختلافاً جذرياً قد حدث فى صورة الذات تبعها رفض
للدور القديم (للرأة) ولم يتبعها قدرة على تصور البديل ... لكن تلك القدرة بدت ملامح
منها - " لدى كاتبات مرحلة اكتشاف الذات " (الاتجاه الثالث) " حيث - هناك - تبين
رسم صورة بديلة للرجل .

لكن تغييراً جوهرياً - فى صورة الذات - لم يحدث لدى كاتبات مرحلة التقليد
ذلك أن هويتها مازالت موضع تساؤل ، والشروط التى تهدد حضورها " الانطولوجى "
ما زالت كائنة ، ومن ثم أصبحت الذات هى محور الأمان إذا ما قورنت بالعالم
الخارجى .

ويتبع حركة التمرکز حول الذات عدم تحقيق رؤية موضوعية للعالم . " وهذا
يعنى - أيضاً بأن العالم تكون له صورة واحدة فى الذهن ، هى تلك التى أفرزتها
الذات المشروخة المنكفئة بصورة قسرية على نفسها ، بحيث لا يتاح لها أن تدرك العالم
بتجرد " (١٩) .

وصورة الذات لدى كاتبات تلك المرحلة تظل فى موقع رد فعل ، ولا تتجاوز بفعالها
- فى علاقاتها بذاتها - سوى التقوقع داخل الذات ، أما فى علاقتها مع الرجل فلا
تملك سوى حركة الدوران حوله .

لذا تظل صورة الرجل - لدى هؤلاء الكاتبات - تابعة للمنظور التقليدي السائد فى المجتمع عن طبيعة الرجل ، وعن تقسيم العمل أو الأنوار الاجتماعية لكلا الجنسين ، ولكن صورته تصبح امتداداً لصورة الذات ، وقد تزايد إحساسها بكيانها ، وبأهمية دورها فى الواقع ، وفى تلك المرحلة من الزمن .

وتحقيق الذات الأنثوى لدى بطلات تلك المرحلة مرتبط بالصورة التقليدية المرسومة - مسبقاً عن المرأة فى المجتمع - من معانى الاستكانة ، والسلبية ، والانتظار فى مقابل تحقيق الصورة المحببة للرجل ، وهى نفسها الصورة السائدة له فى المجتمع ، وهى الفاعلية ، وملكية زمام الأمور . وتحقق الأنوثة فى قصص " جاذبية صدقى " و " أليفه رفعت " مرتبط بال العنف - من قبل الرجل - حيث ممارسة العنف لديها تبدو محببه لكونه يشعرها بأنها مطلوبة من الرجل . وفى المقابل لذلك تبدو الصورة المثالية للرجل - فى واقع تلك الفترة - هى النمط التقليدي السائد فى المجتمع .

وصورة الحب - فى قصص هؤلاء الكاتبات - اقتربت أكثر فى مضمونها من الواقعية ، فلم تعد النهايات مأساوية - كما كان يحدث فى القصص ذات الطابع الرومانسى - بل إنها اقتربت أكثر فى نهاياتها فى صورة ما يحدث فى الواقع .

وإذا كانت ذات المرأة فى قصص هؤلاء الكاتبات متأثرة بالصورة التقليدية المرسومة لها فى المجتمع من ضرورة إظهار السلبية والخضوع أمام الرجل ، إلا أن هناك روح تمرد سلبى بدأت تظهر حثيثاً فى صورة شكوى من ظلم المجتمع والقيم الرجولية للمرأة (ملك عبد العزيز ، نجية العسال ، إحسان كمال) وشكوى من أنانية الرجل ، واعتباره أن المرأة أداه لمتعته ليس إلا (أليفه رفعت) .

وهذا التمرد يطرح - أمنية تحقيق صورة بديلة لصورة الحب القديمة ، تتمثل فى حلم مشاركة الرجل - للمرأة احتمال عبء الأسرة والأولاد (إحسان كمال) ، وتتمثل أيضاً فى قبوله إيجابية المرأة لا سلبيتها فى التعبير عن أدنى مشاعرها (أليفه رفعت) . لكن تلك الصورة الجديدة للحب تبقى مخفية من الواقع ، لكونها ما زالت كائنة فى حيز الذات ، ولم تخرج منه بعد .

هكذا يقضى التغيير فى مفهوم الحب إلى حقيقة مرحلة زمنية جديدة من الإحساس بالذات تعرب عنها تلك الحرب الخفيه التى بدأت تشب فى ذات المرأة / الكاتبة : فى مضمون القصص الذى يفضة بعكس ما يؤكد ظاهرها من غلبة الرجل وسيادته ، حيث هناك تأكد فى قصص " جاذبية صدقى " ، " وصوفى عبد الله " على غلبة غواية حواء . وفى قصص سعاد حلمى ، وإحسان كمال ، على انتصار حكمتها . بل إن ما نجده من نتيجة لتلك الحرب - غير المعلن عنها - هو أن الرجل ليس هو سيد الموقف - كما يبدو فى الواقع - و " حواء " هى التى تمسك بأطراف حركته ، وفى الوقت نفسه توحى له بالعكس .

إن الحرب التى تشنها المرأة / الكاتبة - فى مرحلة التقليد - ليس حرباً جديدة ، بل إنها هى الملمح التقليدى الموروث عن كيد حواء ومكرها... وهو ملمح يعيد شرط خضوع المرأة ، بتبنيها تراثاً يوشى بأهمية إخضاعها بمختلف السنن والقوانين ، لا بأهمية تحريرها والثقة فى إمكاناتها .

إن شكل هذه الحرب يوشى أيضاً بدرجة الوعى الكائن فى ذات تلك المرأة / الكاتبة ، ومدى اختلافه عن وعى المرأة / الكاتبة فى مرحلة الاحتجاج (الاتجاه الثانى) ، وذلك أنها حرب " أبدية لا واعية على كل رمز ذكورى ، عمياء مدمرة ، لأنها مدروسة بطريقة غامضة فى اللاوعى " (٢٠) ، بينما حرب المرأة - فى مرحلة الاحتجاج حرب واعية يسبقها نوع من الإصرار الواعى بصورة الخصم . وكلا الحربين يهدف إلى نفى الآخر / الرجل ، أى أن المرأة / الكاتبة تبنت - هى الأخرى - شروطاً تسلطية لا تؤدى - فى النهاية - إلا إلى طريق مسدود ، لا يعطل الوعى بقضية المرأة فحسب ، بل بقضية المرأة والرجل على السواء ... وهذا يعنى أن الكاتبات فى الاتجاهين الأول والثانى مازلن يعدن إنتاج موقف رجولى !

إن درجة وعى الكاتبة - فى مرحلة " التقليد - توحى بعدم وضوح " الآخر " بالنسبة لها . وعدم الوعى - أيضاً - بموقعها من الاستلاب . ومن ثم فهى تقوم بشن حرب مدروسة بطريقة غامضة ، نظراً لغموض عملية الاستلاب بالنسبة لها ، أو بمعنى آخر عدم وعيها به ... فى حين أن حرب كاتبات محور الاحتجاج / الاتجاه الثانى تكون

مدروسة وعلى وعى بصورة الخصم والاستلاب أيضاً ، ومن ثم تكون صريحة ، وعاقلة ، لكنها هي الأخرى تتبنى شرط نفى الآخر " ، ومن ثم - فهي الأخرى - تعيش فى إطار مرحلة رد الفعل .

٢ - نأتى إلى كاتبات (الاتجاه الثانى) (محور المعارضة / الاحتجاج) ، وكتاباتهن تتضمن رفضاً مباشراً لنظام القيم السائدة - فى المجتمع - لما تتضمنه هذه القيم من رؤى تقليدية للأدوار الاجتماعية . ويرتبط ازدهار هذا الاتجاه - تاريخياً - بفترة الصعود الاجتماعى التى توالى عقب " الحرب العالمية الثانية " ، وكان من شأن هذه الفترات أن تحدث تغييراً فى الأنماط السائدة للمرأة ، بل فى الأدوار الاجتماعية التقليدية لها .

والكاتبات اللاتى ينتمين إلى هذا الاتجاه هن : " أمينة السعيد ، هدى جاد ، فوزية مهران ، نوال السعداوى ، أسما حليم ، حنيفة فتحى ، زينب رشدى ، سكينه فؤاد ، اقبال بركة ، نعمات البحيرى ، عائشة أبو النور ، منى رجب " .

ويمتزج احتجاج هؤلاء الكاتبات بصراع يتخذ بدوره مسارين :

الأول : صراع ضد الرجل . وتحاول الكاتبات اللاتى يتبنين هذا المسار إظهار الرجل ذاتاً منقسمة ، وشخصية مزدوجة أحادية البعد .

ثانياً : صراع ضد المجتمع وما هو قائم ، وتحاول الكاتبات المنتميات إلى هذا الاتجاه إظهار الرجل قاهراً للمرأة ، ولكنه فى الوقت نفسه ضحية تاريخ ومجتمع ... هو الآخر - وأنه فى تعامله مع المرأة يعكس ديناميات القهر عليه من الخارج .

ولا تعرب كاتبات ذلك الاتجاه عن موقف صريح تجاه الرجل مثلما أعربت عنه ، نوال السعداوى "و" أسما حليم" حيث يظل داخلهن يمزج بين صراعهن تجاه المجتمع ، وتجاه الرجل معا . . طالما أن قيم كل منهما أمتدادا لقيم الآخر " ، ومن ثم يصعب عليهن اتخاذ موقف الفصل بين الاثنين ، أو قصر هذه الصراع تجاه طرف بون " الآخر " .

وكاتبات تلك المرحلة تجاوزت مرحلة فقدان الذات إلى مرحلة الوعي بفقدانها ، ومحاولة البحث عنها وأستعادتها وترتب على هذا التطور - فى المنظور إلى الذات - تطور مناظر فى الوعي " بالآخر " تمظهر فى شكل رفض صريح للدور التقليدى - أو بمعنى آخر النموذج التقليدى للرجل فى مقابل رفض ضمنى للدور التقليدى للمرأة أيضا : عبر صياغة حداثة (Modernism) تتشكل من خلال رؤى تقدمية تدرك التناقضات المتصارعة فى المجتمع ، وتصوغ لأحلام طليعه ، هامشية ، مضطهده ، محاصرة بالاتهام الذى يجعلها تتطلع إلى أفق مغاير من آفاق تحولات المجتمع .

لذا تتسم " صورة الحب " . لديهن - بإيجابية المرأة ، أو مبادرتها للرجل . فى إعلانها للحب . أو بمعنى آخر ، اقتحامها مجال النزال الفكرى والعاطفى لإثبات حقها فى الاختيار الحر المبني على الاقتناع الكامل فى الاختيار وتبعا لهذا تحول الرجل / الحبيب إلى صورة منحوت على مقاس ذاتى داخلى تبغى من خلاله الكاتبة تحقيق صورة بديلة للرجل ، عن تلك الشائعة عنه فى الواقع .

لكن وضع المرأة : الكاتبة فى المجتمع لم يطرأ عليه تغيير جوهري - بعد - لذا ظلت هذه الذات تعاني أنقساما نتيجة معاشيتها أزمة أبتعادها عن التطابق ، خاصة مع التصور الجديد الذى تنطلق إليه . وانعكس هذا الانقسام - بشكل أو آخر - على الصورة الذاتية التى تطمح المرأة / الكاتبة أن ترسمها عن نفسها ، وعن " الآخر " فى الوقت نفسه .

٢ - نأتى أخيرا إلى محور التردد / اكتشاف الذات (كاتبات الاتجاه الثالث ولا يتضمن هذا المحور محاولة من الكاتبات لنفى الفكر التقليدى (السائد / القديم) ، وفى الوقت نفسه لا يرحبن به ، إيمانا بأن نفى القديم ليس مواجهة ، وإنما تأكيد لحضور هذا القديم وطغيانه . ومن ثم تتمثل كاتبات ذلك المحور ضرورة صياغة جديدة . فى الوعي . تفرق بين الوعي الفعلى والوعي الممكن . أو بمعنى آخر

يقرن حقيقة ما هو كائن ، وما هو مجاوز يمكن تحقيقه ، وذلك عبر حركة جدلية (Dialectic) بين ما هو كائن بالفعل من أوضاع ، وما هو ممكن لكنه لا يزال بعيدا ويصعب تحقيقه .

وكاتبات ذلك الاتجاه فى محاولتهن للخروج من صور الفكر التقليدى يحاولن الانتقال من مرحلة البحث عن الذات المفقود إلى مرحلة استعادتها وإعادة اكتشافها من جديد ، فى إطار الخروج من منظومة القيم والأفكار والعادات السائدة ، بتبنى الجديد منها ... وقد تتبدل رحلة الخروج - لديهن . من كونها رحلة مصيرية ، لتصبح رحلة ميتافيزيقية ، صوفية ، تخرج فيها ذات الكاتبة ، لتحقيق تجارب باطنه وروحانية (اعتدال عثمان) .

وكاتبات محور التردد / الاتجاه الثالث يتمثلن فى : " لطيفة الزيات ، وفيه خيرى ، زينب صادق " ، اعتدال عثمان ، سناء البيسى ، سحر توفيق ، سهام بيومى ، سلوى بكر ، منى حلمى " . ومن الملاحظ أن عمر ازدهارهن الزمنى يبدأ منذ السبعينات حتى الآن (فترة كتابة البحث) ، وهى فترة تميزت بعدد من المتغيرات التى كان من شأنها أن ساهمت إلى حد بعيد فى تغيير صورة الذات للكاتبات اللاتى تجاوزن فقدان الذات باستعادتها واكتشافها من جديد .

والازدهار الزمنى للاتجاه لا يعنى ثمة تحديداً زمنياً صارماً لامتداده (نشأته - انتهاءه) ، فلا فاصل زمنى بين الاتجاهات من شأنه أن يفصل محور / اتجاه عن آخر ، وذلك لتزامن الاتجاهات الثلاثة . غير أن هناك فترة بعينها ازدهر فيها اتجاه عن غيره ، فالمحور / الاتجاه الأول " - على سبيل المثال - نجده يزدهر منذ مطلع ثلاثينيات القرن العشرين وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية " فى حين يزدهر محور الاحتجاج / الاتجاه الثانى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى أوائل السبعينات أما الاتجاه الثالث / محور التردد فإنه يزدهر منذ السبعينات وحتى الآن . وهذا الازدهار لا يعنى التعاقب ، أو التحديد الزمنى الصارم - كما ذكرنا - فقط يعنى تبلور ملامح الاتجاه كاملة ، أما التقسيم الحقيقى لتلك المحاور / الاتجاهات إنما يعتمد - فى حقيقة الأمر

على الرؤية " التي تخص كاتبات كل محور على حده ، والرؤية - في حد ذاتها - لا ترتبط بالزمن قدر ارتباطها بالثقافة والهوية اللتان تنتمي إليهما الكاتبة .

وتختلف رحلة الاكتشاف - لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " - باختلاف نمط التجربة الذاتية سواء أكانت رحلة خارجية أم داخل النفس ، ويترتب على كلتا الرحلتين رؤية جديدة إلى العالم ، وإلى الذات ، يتبعها تصور " للآخر " ولشكل العلاقة معه .

وتبعاً لهذا التطور تتطور " صورة الحب " والعلاقة مع " الآخر " حيث تتحول إلى علاقة حوارية ، مشتركة يرتبط تحقيقها بحدوث نوع من الوحدة تجمع بين الأجزاء المنقسمة داخل الذات ، وخارجها في إطار حضور جديد لنمطية العلاقة ، والتي يجب أن يختفى منها روح القسمة بين الثنائيات المتضادة .

وبناء على هذا يصبح التصور الجديد للرجل مبنياً على تصور جديد للذات والتي بدخولها إلى عالم التجربة - ساهمت في رسم ملامح جديدة " للآخر / الرجل ، ولنمطية العلاقة معه أيضاً .

الهوامش

- (١) سوسن ناجي : الروائية المصرية وصورة المرأة ، رسالة ماجستير ، المقدمة .
- (٢) جوزفين أوكانواد : الصوت المنفرد ، ص ٩ - ١٠ .
- (٣) ميخائيل أوفسيانيكوف : مشكلات علم الجمال ، ص ١٦٣ - ١٧٧ .
- (٤) سمير حج ازي : التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة ، ص ١٥٤ ، مجلة فصول م ٤ - ١٩٨٢ .
- (٥) د. لطيفة الزيات : من صورة المرأة في القصص العربي ، عدد أبريل ١٩٨٤ ، أدب ونقد ، ص ١٦ - ١٧ .
- (٦) نفسه ، ص (١٧) .
- (٧) نفسه ، ص (١٧ - ١٨) .
- (٨) Egyptian women in a Changing Society, Soha Abdel Kader p. 120-126
- (٩) Ibid, p. 127-130
- (١٠) Sozan Gobar: The Blank Page, The Issues of Female Creativity, (Writing And Sexual Difference - Edited By Elaine Showalter, p. 73-75
- (١١) -Ibid, p. 75-77
- (١٢) كافيين رايلي : الغرب والعالم ، ترجمة : عبد الوهاب المسيري ، ص ٣٣٠ .
- (١٣) د. منى أبو سنه : تحقيق الذات في أدب المرأة ، ص ٦٥ - ٧٦٠ .
- (١٤) د. منى أبو سنه : الرجل والمرأة وحدة أم قسمة ثنائية ، مجلة المنار ، ص ٤٤ .
- (١٥) جميلة العلالي : الزاهد ، ص ١٢ ، م. الكاتب ، ع ١٣ ، ١٩٣٧٠/٧/١٢ .
- (١٦) جميلة العلالي : زوجة ، ص ٥٩٢ ، م. الرواية ، ع ٥٨ ، ١٩٣٩/٦/١٥ ؟
- (١٧) نفسه : ص ٥٩٨ .
- (١٨) د. حميد لحداني : مونولوجية الكتابة ، مؤتمر فاس بالمغرب .
- (١٩) نفسه .

" الجزء الأول "

صورة الرجل فى القصص

القصيرة عند الكاتبات المصريات

الفصل الأول

" صورة الرجل السيد "

إن البحث عن صورة الرجل (السيد) فى أدب تكتبه المرأة ، محفوف بفرض أن المرأة قد تكون منحازة فى تصورها للرجل تعويضاً عن القهر التاريخى . وبافتراض انعدام التحيز فلا يمكن الدفع باستحالة سوء الفهم – إذا حسنت النية – نتيجة البون الشاسع فى مجتمعنا بين المرأة والرجل ، وعدم وجود علاقات صحية وصحيحة تجمع بينهما .

فالتجارب الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة حين تنعكس فى الأدب بصدق فنى – " والمرأة بحكم هويتها الجنسية كائناتى تسد فى وجهها دروب التجربة المفتوحة أمام الرجل ، والتهويل الاجتماعى على المرأة من مغبات التجربة يدخل إلى وعيها الباطنى الرقيب الذاتى الذى يقتل فيها التحفز للقفز خارج السور التقليدى ، وفوق الجسور المقطوعة وتحث الضغوط التقليدية القاسية " (١) .

وهنا لابد من ملاحظة محدودية التجربة النسائية – فى مجتمعنا العربى – مما يؤثر على وعى المرأة / الكاتبة بالواقع ، وعلى " صورة الذات " لديها . فطالما هناك تجربة نمطية ومحدودة ، فالوعى بالواقع يأتى أيضاً محدوداً ونمطياً ، وهذا يؤثر بطريقة مباشرة وغير مباشرة على موقف المرأة / الكاتبة من الرجل ، وتصورها له .

ولقد تأثرت صورة الذات – للمرأة / الكاتبة المصرية – بموقعها من التاريخ البشرى بصفة عامة ، وبموقعها من مجتمعها ذى الطابع الاستلائى بصفة خاصة .

حيث تتجلى (فيه) مشاعر الملكية فى أشكال مختلفة من العلاقات بين الناس ، وتكون أكبر متعة - فى هذا المجتمع - هى متعة امتلاك الأشخاص . بل إن اقتناء الشخص يغدو معناه إضافة جزء جديد إلى الذات .

والسمة الأساسية لهذا النوع من المجتمع سواء أكان محافظاً أو تقدمياً هى سيطرة الأب ، وشكل العلاقات فيه تكون مرآة لشكل العلاقات بين الأب وأبنائه وبين الحاكم والمحكوم ، أى علاقات هرمية تبنى على الطاعة والقمع .

والقيمة الاجتماعية للإنسان داخل إطار هذا المجتمع تصبح معتمد على مقدار ما " يملك (To have) لأعلى مقدار ما " يكون " (To Be) .

والفرق بين " أسلوب التملك (*) " ، وأسلوب الكينونة (**) يمكن إدراكه من خلال الوعى بأساليب ممارسة السلطة : " ففرق كبير بين أن يملك الشخص سلطة ، أو أن يكون هو نفسه سلطة ... وفهمنا للسلطة يتوقف على إدراكنا أن للسلطة مفهوم يحتمل معنيين : فهى إما سلطة عقلانية ، وإما سلطة لا عقلانية . والسلطة العقلانية أساسها الكفاية والمقدرة ، وهى تساعد الشخص الذى يمارسها على النمو والارتقاء . أما السلطة اللاعقلانية فأساسها القوة ، وهى تستخدم فى استغلال الأشخاص الخاضعين لها " (٢) .

والمرأ يكون هو نفسه سلطة متى كان على كفاءة وأهلية للنهوض ببعض الوظائف الاجتماعية ، بل وحقوق درجة عالية من النضج والتكامل تمكنه من إشعاع النفوذ أو السلطة دون حاجة لإعطاء الأوامر والنواهي والتهديدات وبهذا يكون

(*) فى أسلوب الحياة " التملكى " تكون العلاقة بالعالم علاقة ملكية وحيازة : علاقة أريد بها أن يكون كل شخص وكل شىء ملكاً لى - بما فى ذلك ذاتى نفسها . (انظر إريك فروم . الإنسان بين الجوهر والمظهر ص ٤٢) .

(**) أسلوب " الكينونة " نقيض " التملك " ويعنى الحيوية والإرتباط بروابط حقيقية أصلية بالعالم . ويعنى الجوهر الصادق الحقيقى للشخص أو للشىء " . (انظر إريك فروم : الإنسان بين الجوهر والمظهر ص ٤٤) .

التطور الذى وصل إليه هذا الشخص ليس مرتبطاً بما يفعله أو يقوله ، وإنما بمحض كينونته .

أما هؤلاء الذين يملكون الرموز السلطوية ، ويمارسونها بطريقة لا عقلانية ، أى بقوة من الخارج ، مستعيزين بها عن مقومات الكفاءة والأهلية ، فهم أولئك الذين يعطلون الفكر النقدي ، ويكرسون لمفهوم الملكية .

ونمطية العلاقة بين الرجل والمرأة - فى هذا المجتمع - تكون مرآة لنمطية العلاقات الهرمية القائمة فى هذا المجتمع ، ومن ثم تكون علاقة لا تخلو من أسلوب التملك .

وصورة الذات - للمرأة الكاتبة - تأثرت إلى حد كبير بالقيم الاجتماعية السائدة فى هذا المجتمع ، وبالعلاقات التملك الكائنة بين أفرادها . وبدا هذا واضحاً فى تبني بعض الكاتبات لتلك القيم (*) أو بمعنى آخر " تبين منظوراً (الرجل / المجتمع) عن الذات ، والذى بمقتضاه تكون المرأة مفعولاً به ، فى مقابل أن يكون الرجل هو الفاعل " (٣) وبنى على هذا إعادتهن صياغة الشكل الهرمى للعلاقات ، وذلك بتكريسهن فكرة " الثنائية " التى اتصف بها الفكر التقليدى للفصل بين : الذات والموضوع ، العام والخاص ، الرجل والمرأة .. وبدل أن تقاوم هؤلاء الكاتبات الصورة المرسومة للرجل السيد فى الواقع ، فإنهن تماهين (**) فيها ، وتبين صورته / عقيدته فى كتاباتهن عنه .

وصورة الرجل السيد " فى كتابات هؤلاء الكاتبات امتداد لصورته فى الواقع / المجتمع . وصورته فى الواقع مجرد هيكل يجسد تكوينه بنية المجتمع الأبوى (Patriar-chal) بوصفه تكويناً اجتماعياً ناتجاً من شروط حضارية وتاريخية ونوعية .

(*) خاصة كتابات الاتجاه الأول ، كمال سيضع فى الصفحات القادمة من هذا الفصل .
(**) التماهى (identification) راجع تعريف هذا المصطلح فى هامش ص (١٢٩) بصورة الأب من هذا الجزء بالكتاب .

فالرجل السيد نمط من هؤلاء الذين يملكون السلطة ويمكن أن يكون بليدا أو شريرا أو ماجنا ، أى غير مؤهل ليكون سلطه ؛ ومع ذلك فإنه يملكها ، وطالما هو يحمل اللقب (السيد) كزى رسمى أو وهم ، فإنه يستعيز به عن المقومات الحقيقية للكفاءة والأهلية .

هذا هو المقصود "بالرجل السيد" : مكون الشبكة الاجتماعية للتخلف ، فى علاقته مع ذاته ، وفى علاقته مع المرأة ، وفى علاقته مع من هم بونه . حيث تكمن علاقة جدلية ، أى علاقة سيطرة (من طرف السيد) ورضوخ من الطرف الآخر فى العلاقة .

وما يعنينا فى البحث هو إطار علاقة هذا "السيد" بالمرأة ، كإطار يصف طبيعة مركز كل من الجنسين عبر الماضى والحاضر مكونا - لدينا - رؤية خاصة عن الاستراتيجيات التى تؤدى إلى حفظ نظام الحكم .. "فإذا كان نظام سيطرة الرجل يمثل أحد الأساليب فى الضبط ، فإننا نستطيع أن نتوصل إلى تصور مفهوم السياسة فى هذا النظام .. على أساس أن علاقات القوة تتحدد بوضوح من خلال الاتصال الشخصى بين جماعات محددة جدا أو متجانسة مثل الجماعات العنصرية أو الطبقات أو الفئات المنبوذة ، وهذه العلاقات تؤدى إلى استمرار سلسلة من الظروف الجائرة " (٤) .

فالرجل السيد " إذن هو : الابن الشرعى لمجتمع تسوده علاقات تملكية ، ويحكمه نظام أبوى (*) (حيث الأب هو المحور الذى تنتظم حوله العائلة بشكلها الطبيعى ، والوطنى) : " يمارس فيه الرجال ضغطا مباشرا على النساء بالقوة ، ويقوموا بتحديد الأدوار التى يجب أن تقوم - أولا تقوم - بها المرأة ، ويضعونها فى منزله أقل ، وذلك من خلال الشعائر والقوانين واللغة والعادات التربوية والاجتماعية ، وتوزيع العمل " (٥) .

(*) النظام الأبوى : يعرف "فريدريك إنجلز" فى كتابه : "أصل العائلة والملكية الخاصة" النظام الأبوى نسبة إلى ارتفاع مكانة الرجل مقابل انحسار دور المرأة وتدنى مكانتها ويفسر انحسار دور المرأة وتدنى مكانتها إلى التطور الذى حدث فى قوى الإنتاج ونشأة نظام تقسيم العمل ، فبتطور نظام تقسيم العمل تطور الإنتاج وزاد عن استهلاك الجماعة وبدأت الحاجة إلى تبادل الفائض من الإنتاج . فظهر بذلك نظام التبادل الذى ترتب عليه نشأة نظام الملكية الخاصة . فشهد بذلك التاريخ الإنسانى أول شكل من أشكال المجتمعات الطبقية ومع تطور الأنظمة الطبقية ونشأة المجتمعات الاقطاعية والرأسمالية ، ونظرا لتطور علاقات الإنتاج القائمة على الاستغلال ظهر النظام الأبوى وتطور .

إن جوهر شخصية "الرجل السيد" تكمن في رغبته في دمج النفس في شخص آخر خارج النفس للحصول على القوة التي تنقص النفس ، نتيجة تخليها عن استقلالها الفردي ، بانفصالها عن "الروابط الأولية" (*) (التي توحد ذات الفرد بالأم ، وبالطبيعة ، وبالوطن ، وبالقبيلة ..) . ثم عجزها عن التوحد التلقائي مع خارج النفس .

وتكون النزعة التسلطية - في علاقته بالآخر - هي الميكانيزم الأول لقهر حالة العجز والوحدة التي لا تطاق . لاستئصال الهوة التي تنشأ بين نفسه الفردي والعالم . نتيجة حقيقية الانفصال التي لا يمكن قلبها ، والتي تجعل من الحياة مستحيلة ، إذا ما بقيت تلك الهوة .

فالرجل السيد سرعان ما يتحقق ، من أنه قد أصبح أسيرا لعبده "يحتاج إليه لدرجة مميته ، حيث إن شعوره بالقوة كامن في أنه سيد إنسان ما . وقد تكون هذه التبعية لاشعورية تماما" (٦) ، وقد يقع في مأزق وجودي " نظرا لأن الإنسان الذي أحالة "هو" (أي السيد) إلى مجرد "عبد" لم يعد يستطيع أن يقدم له اعترافا أصيلا (حقيقيا) يكون صادرا عن حريته" (٧) .

ومن ثم فالرجل السيد يحب أولئك الذين يهيمن عليهم "هو" بقوته . لأنه يهيمن عليهم ، ويمكنهم " الحصول على كل شيء بشرط ألا يريدون مغادرة القفص ، ونتيجة هذا في الغالب خوف عميق" (٨) من قبل السيد تجاه العبد ، أو تجاه المرأة أو تجاه من هم دونه .. وهذا يفسر مشاعر الخوف التي تتملك الرجل يوما في تلك المجتمعات ، وتعرب عن نفسها في شكل قوانين توضع في المجتمع لتقوى هيمنة الرجل (من خلال فرض سياسة التمييز الجنسي) . ك رغبة ضمنية منه لاحتواء قوة المرأة بالسيطرة عليها .

(*) الروابط الأولية : أنها تلك الروابط الأصلية التي توحد ذات الفرد بذات الأم والجماعة فتعطي الذات أمنا ومتجها لإحساسها بالوحدة مع العالم خارج النفس ، والإنفصال عن تلك الروابط بمثابة الانفصال عن رحم الأم ورحم الطبيعة والوطن - مجازيا - دون تحقق هذه الوحدة (الروابط) يقع الفرد في مأزق شعور متنام بالوحدة والعجز ، لأنه أصبح ذاتا منفصلة ، ولا تجد خارجا يجلبها الوحدة والقلق سوى بتحقيق علاقة تلقائية مع الطبيعة من خلال الحب والعمل المنتج . - نزيد من التفاصيل أنظر أيريك فروم : الخوف من الحرية ، " وفن الحب " .

تلك هي الصورة القائمة للرجل السيد في المجتمع العربي بصفة عامة . والتي تتماهى فيها المرأة / الكاتبة في الواقع (*) بتينى قيمها ، ومنظورها ، وبتكريسها في كتاباتها عنه عبر تكوينها لصورته الفنية ، والتي هي امتداد لصورته الكائنة في الواقع .

هكذا يؤثر موقع المرأة / الكاتبة (من مجتمعتها) على صورة الذات لديها (سلبا) ، ومن ثم على تصورهما للرجل - طالما نحن نفترض ضمنيا أن صورة "الآخر" إنما هي امتداد لصورة "الأنا" - وهذا التصور خاضع (أيضا) لتجربة المرأة / الكاتبة في الواقع ، وتلك التجربة تركز - أساسا - إلى الرؤية التي تمكن الكاتبة من الوعي / الإدراك للواقع . وإدراك هذا الواقع يأتى على مستويين : مستوى النظرية ، ومستوى الممارسة (بتحويل الفكر إلى واقع) .

ومن ثم فتجربة الكاتبة لا تكتمل - باعتمادها على التجربة والواقع فحسب - دون معالجة ذاتية تعطيها خصوصيتها المتفردة التي تمكن الأدبية من تغذية الواقع بالخيال ، كما تمكنها من تشكيل واقع فنى جديد فى إطار الرؤية والواقع المادى معا .

فتشكل صورة الرجل فى أدب القاصات يأتى - إذن - محكوما بأبعاد ثلاثة : " الرؤية ، الواقع ، الذات " حيث " الذات " تكون متأثرة بدورها - على رؤية الكاتبة (أو تصورهما) للرجل فى الواقع / الفن .

وتبدو هذه الرؤية عبر ثلاثة محاور / اتجاهات ، من شأنها أن تعكس موقف الكاتبة من الرجل (**) " الاتجاه الأول يتراوح موقف كاتباته بين الرضا والتمرد السلبي أو المضمّر تجاه شخص "السيد" لكنه تمرد لا يصل إلى أعتاب الثورة المعلنة ، أو الرفض الصريح (***) . أما الاتجاه الثانى فموقف كاتباته يتجاوز مرحلة التمرد

(*) أنظر موقف كاتبات "الاتجاه " فى هذا الفصل .

(**) أنظر شرح هذه الاتجاهات ، ثلاثة . فى مدخل هذه الدراسة .

(***) تبدو صورة السيد لدى كاتبات الاتجاه الأول فى قصص : جاذبية صدقى ، صوفى عبد الله ، نجية العسال ، اليفة رفعت .

إلى مرحلة الرفض الصريح أو المعلن ، بالفعل أو القول . ويتسم موقفهن بالصراع ضد الرجل أو النظام الاجتماعى بصفة عامة . لكنهن لا يرسمن صورة بديلة للواقع أو الرجل تحطم الأنموذج القائم ، وتحقق البديل فى نمط مغاير لما هوسائد (*) والاتجاه الثالث (**) يخلو موقف كاتباته من الصراع . بل يتبنين رؤية محايدة ، وقد يرسمن شكلا جديدا للعلاقة بين الجنسين أى يحاولن خلق صورة بديلة للنموذج التقليدى للرجل .

وموقف الكاتبة من الرجل / السيد - بصفة عامة - يتأثر بتجربة الكاتبة الذاتية مع الرجل ، وبرؤيتها / منظورها إلى دور الرجل وطبيعته فى الواقع .

وتبعا لتغير "صورة الذات" عن كاتبات الاتجاه الأول ، تتغير ملامح صورة "الرجل السيد" ، وصورة الذات "لديهن تتأثر بموقع الكاتبات عبر منحنى تطور الواقع فى مصر ، ونمثل لهذا التطور بموقع المرأة / الكاتبة فى ثلاثينات هذا القرن ، ثم موقعها فى الفترة التالية لثورة يوليو (١٩٥٢) ، وإذا كانت هاتان الفترتان تمثلان صعودا وتقدما فى مسيرة المرأة المصرية ، إلا أن الفترة التالية لثورة يوليو (١٩٥٢) شهدت تحولا جذريا فى واقع المرأة المصرية (***) حيث أصبح هناك إقبال على تطوير هذه المرأة على كافة المستويات . فى حين أن فترة الثلاثينات شهدت بدايات افتتاح الجامعة المصرية (****) لالتحاق الفتيات بمختلف كلياتها .

(*) تبدو صورة السيد لدى كاتبات الاتجاه الثانى فى قصص : "سكينة فؤاد" ، اقبال بركة ، حنيفة فتحى ، نعمات البحيرى ، زينب رشدى ، منى رجب .

(**) أمثال : لطيفة الزيات ، اعتدال عثمان ، سناء البيسى ، سلوى بكر ، سهام بيومى .

(***) فى أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ نص الدستور ولأول مرة عام ١٩٥٦ على منح المرأة المصرية حقوقا سياسية أسوة بالرجل ، ثم أصبح هناك إقبال على تعليم الفتاة بعد مجانية التعليم . وتراوحت الزيادة العشرية فى مجموع المتعلمات ما بين ١٥٠٪ ، ٣٦٢٪ ما بين عامى ١٩٢٧ ، ١٩٦٠ وكانت أول بادرة تعيين وزيرة الشؤون الاجتماعية (١٩٦٢) (انظر محمد عوض : المرأة والتقدم للخلف) .

(****) فى عام (١٩٢٨) بدأ التحاق المرأة بالجامعة المصرية (التحقت ٥ فتيات بكلية الطب ، ٨ بكلية العلوم ، ٤ بكلية الآداب) ، وفى عام (١٩٣٠) التحقت فتاة واحدة بكلية الحقوق ، فى عام (١٩٣١) التحقت فتاة واحدة بكلية التجارة وهكذا استمر التدفق لمسيرة تعليم الفتيات فى ازدياد مهم ..

وهكذا ، فالمراحل التى تطورت فيها "صورة الذات" ليست منفصلة تماما ، فبذور التطور لم تزدهر سوى فى الخمسينات ، أما فترة الثلاثينات - ورغم بداية التحاق المرأة / الكاتبة بالجامعة المصرية - فقد كانت بمثابة المقدمة والنبت ، لذا ظلت "الذات" فى تلك الفترة أسيرة أيديولوجيا الفكر السائد ، عن دور المرأة / الرجل فى المجتمع وانبنى على هذا تبنى الكاتبات لفكر الرجال / الكتاب فى تلك الفترة .. مما أثر سلبا على صورة الرجل السيد فقد ظلت أسيرة " هذا الذات" المسجون فى الدائرة التقليدية ، والتى تحدد بدورها أنماط الرجل / النساء فى قوالب تقليدية ثابتة - تفصل بين الرجل والمرأة ، وتتنظر إليهم من منظور ثنائى ، يستمر فى تبرير هيمنة الرجل وتوريث الشكل الهرمى داخل الأسرة .

ونمثل لذلك بظاهرة اختفاء الرجل السيد المتسلط فى كتابات : ابنة الشاطيء (*) ، "سهير القلماوى (**)" ، جميلة العلايلى (***) وهى كتابات قصصية نشرت ابتداء من الثلاثينات والأربعينات) ، فى حين أنها بدأت تظهر فى كتابات : "صوفى عبد الله" ، جاذبية صدقى ، "نجيبة العسال" ، ألفية رفعت" ، سعاد حلمى ، إحسان كمال (وهى كتابات قصصية نشرت ابتداء من فترة الخمسينات إلى ما بعدها ..) .

فصورة الرجل فى كتابات : "ابنة الشاطيء" ، سهير القلماوى ، جميلة العلايلى (الثلاثينات) امتداد لصورته فى كتابات الكتاب الرجال ، والقضية المستشارة فى تلك القصص قضية رجل يعانى صراعا تقليديا بين العاطفة والواجب (****) وليست قضية

(*) فى قصصها المنشورة فى الدوريات ابتداء من عام ١٩٢٤ حتى عام ١٩٣٩ (انظر مصادر هذه الدراسة بالجزء الثانى) .

(**) فى مجموعتها القصصية المنشورة عام ١٩٣٥ ، وعنوانها أحاديث جدتى .

(***) فى قصصها المنشورة ابتداء من عام ١٩٣٦ حتى عام ١٩٤٢ (أو مع صدور أول مجموعاتها القصصية بعنوان : الراحية ، عام ١٩٤٢) (انظر مصادر هذه الدراسة) .

(****) انظر تفصيل مضى كتابات المرأة فى سياق فكر وكتابات الرجال بمدخل هذه الدراسة .

امرأة تعاني قهر / تسلط الرجل عليها .. فى حين أن كتابات فترة الخمسينات (جاذبية صدقى صوفى عبد الله ،...) تعكس ملامح متباينة لصورة الرجل ، والقضية المستثارة فى قصص هؤلاء هى قضية امرأة - بالدرجة الأولى - قبل أن تكون قضية أو مشكلة رجل .

إن اختفاء "صورة الرجل السيد فى باكورة الإنتاج القصصى النسائى يؤكد مقولتنا بتبنى كاتبات تلك الفترة فكر الكتاب / الرجل ، حيث لاقضية ذاتية تعاني منها نساء تلك الفترة إزاء الرجال ، فى مقابل رضاهن عن تلك الأنوار الاجتماعية المرسومة مسبقا عن أنوار الرجال / النساء ، فى المجتمع .

أما الكتابات القصصية النسائية فى فترة الخمسينات والستينات ، فهى الكتابات التى ظهرت فيها أنماط صورة الرجل السيد " ، وهذا فى حد ذاته يعكس تمثلا جديدا للواقع (من قبل المرأة / الكاتبة) وبزوغ صورة أكثر تطورا للذات النسائى فى تلك الفترة .

وصورة الرجل (السيد) عند كاتبات "الاتجاه الأول" فى فترة ما بعد الخمسينات ، تعكس تطورا واضحا فى صورة الذات الأنثوى (للكاتبات) فى فترة الثلاثينات (السابقة لها) وذلك بدأ من خلال "سيطرة" الضمير النسائى "على مستوى القص ، فى مقابل خفوت صوت الرجل (كشخصية رئيسية ، أو راوى) (*) . وهذا فى حد ذاته يعكس تجاوز "الذات الأنثوى مرحلة" فقدان الذات" أو تماهيا فى الآخر (الكاتبات فى فترة الثلاثينات) إلى مرحلة الوعي بفقدان الذات ، بالإغراق فى "الأنا" (النرجسى) كـرغبة ضمنية فى تحديد موقع "الذات" الواقع المحيط .

(*) انظر الصفحات القادمة من هذه الدراسة (الجزء الثانى ، فصل اللغة والتشكيل الفنى) .

ومن ثم فصورة الرجل فى قصص هؤلاء الكاتبات تبدو فى إطار مهمش ، لا نراه إلا من خلال قراءة فجوات / رد فعل المرأة / البطلة (فى النص) ، وقراءة ما يعكسه موقف المرأة (البطلة / الكاتبة) من الواقع بصفة عامة ، ومن الرجل بصفة خاصة . ودلالة ذلك كله على موقع الرجل من / فى عالم المرأة .

وكأن قراءتنا "لصورة الرجل السيد" لا تتضح . فى كتابات هؤلاء الكاتبات - إلا بقرأتنا موقف المرأة / الكاتبة من تسلط / سيطرة الرجل عليها .

١ - موقف كاتبات الاتجاه الأول :

يتراوح موقف المرأة / البطلة عند كاتبات "الاتجاه الأول" - فى كتابات فترة ما بعد الخمسينات - بين الرضا بتسلط الرجل وممارسته للعنف ، كأحد أشكال القهر - لارتباط العنف بالرغبة الجنسية فى وعيها - وبين التمرد المضمر على المتسلط ، حيث يظل التمرد كامنا داخل الذات ولا يتعداها بالقول أو السلوك ، أما علاقتها بالرجل فتتراوح ، بين شعار "أنا امرأة إذن أنا مقهورة" ^(٩) - حيث تقف المرأة عند حد الجنس ولا تتجاوزه - أو بمعنى آخر تصبح ذاتها متماهية بقيم السيد ، حيث تقتنع بدونيتها فى مقابل تفوقة ، فتقبل مكانتها ، وتتبنى نظرتة إليها فى اختصار كيائها كله فى جسدها - وبين اعتقادها لوهمين :

"الوهم الأول" : اعتقادها أن أمنها منحة من الرجل .

"الوهم الثانى" : اعتقادها أن حريتها مرهونه بالرجل ^(٩) .

ويستند هذان الوهمان : " إلى وهم أن الرجل يفوق المرأة قوة وحرية وتحكما فى مصيرة ومراد هذا الوهم غياب الوعي بالبعد التاريخى الذى ينطوى على واقع اجتماعى قاهر لكل من الرجل والمرأة على حد سواء" ^(٩) .

وتمثل المرأة عند "جاذبية صدقى" ، ، وأليفة رفعت" تمثل المرأة للشعار القائل "أنا : امرأة إذن أنا مقهورة" ومع ذلك نجد لديهن شكوى من وضع المرأة فى مجتمع تسوده القيم الرجولية ، ومنها تصور الرجل أن المرأة أداة لمتعه ليس إلا .

بينما تتمرد المرأة عند "صوفى عبد الله ، نجيبة العسال ، إحسان كمال ، سعاد حلمى "على الوضع الدونى للمرأة ولكنها تقبل ، عن غير وعى سلطة الرجل ، أو السلطة الأبوية كأساس لوجودها فى المجتمع ولعلاقتها بالرجل .

إن الوعى بموقف الكاتبة هنا يعد مقدمه لفهم صورة الرجل - فى ضوء تنويعاتها المختلفة - وذلك الموقف قد يتطور مع الزمن (لنفس الكاتبة) ، لكنه يختلف من كاتبه إلى أخرى ، ولا يرتبط بالجيل ، أو بالفترة الزمنية ، التى قد تجمع بين عدد من الكاتبات المختلفى المواقف والاتجاهات تجاه الذات وتجاه الرجل والمجتمع أيضا . هكذا يطرح تطور الوعى بالذات إمكانية تطور الوعى بالآخر وبالعالم .

وموقف جاذبية صدقى "تجاه الرجل يتطور مع تطور وعى البطلة بذاتها . حيث تتمثل جميع بطلات الكاتبة شخصيتها ؛ فنجدهن جميعا - مهما اختلفت صورتهم - يعبرن عن رؤية واحدة تجاه الرجل ، رؤية مستمدة من منظور المرأة الشعبية المحكومة بالتراث الشعبى ، وبالذات المثل القائل "ظل راجل ولا ظل حيطه" . حيث يبدو الرجل قيمة فى حد ذاته : "خير منها هو والله ، ألف مرة ! آه لو يعلمون كم هو ... رائع وكفى^(١٠) وهو فى الوقت نفسه محور لوجود المرأة ، تدور حوله من غير مجاوزة : "صوته فى البيت بالدنيا ! فقط يعيش ... عزها وتاج رأسها"^(١١) ، "أقولها ونصف - إله هو ؟ .. استغفر الله - إنما الإله واحد للكون أما هذا الرجل فإلهى أنا"^(١٢) .

فذاات البطلة هنا فى القصص : "صلاة الزين ، ليلة بيضا ، حب النساء ، الولد ، أنت قاس ، دقت الأجراس ، فطار نصف الليل ، فى قلب الرجال " - محكومة بقيم الرجل ، لدرة الاقتناع بدونيتها تجاه الرجل فتعتقد جازمه بتفوقه ، وبالتالي بسيطرته عليها ، وتبعيتها له ، فتوقن أنها كائن قاصر ، جاهل ، ثرثار : "لم وضعنى الله سبحانه إذن داخل ذلك الرأس الجميل المتألق المتعطر البديع ، الذى يشبه اللؤلؤة الفارغة ! يارب لم خلقتنى ، ثم جعلت قسمتى جمجمة امرأة "^(١٣) كما أنها تتلذذ بقسوته وجوره عليها بل تحس سعادة : "مدبولى .. كان معبود النساء يهوين بطشه وجبروته . ويذبن صباة فى نظراته الفاجرة ... كل لكمة على خد احدهن كعود من الحطب يخز النار المتأججة يزيدها اضطراما"^(١٤) .

إن أمان العلاقة الزوجية المقبول لديها لا يكون مع ندية المرأة للرجل ، بل بعلو قامته الرجل على المرأة : "عشنا أنا وزوجتي في أمان . أنا قصير القامة ، وهي أقصر منى . أنا مسالم ، وهي مسالمة أكثر منى ، رجائي الهامس عندها أمر ... تصفى لى مطرقة كأنها كلمات تأتيها من "عل" ^(١٥) وسعادة الزوجة لا تكتمل إلا مع قسوة الزوج وعنفه : " صوته ! فيه نبرة السيد . ياهنا ياهنا ! ... إنها تريده أن يكون .. سيدها ! والسيد معناه ... الزوج ! " ^(١٦) .

لكن الرضا بهذا الشكل من العلاقة لا يستمر ، فمع تطور الزمن يتغير وعي المرأة بذاتها ، ومعه يتغير موقفها تجاه الآخر (الرجل) ، لكن تمردها هذا لا يبدو على السطح بل يظل كامنا ولا يصل إلى حد الثورة أو الرغبة العلنية في التغيير ، فبينما يفور الباطن ويحتج يظل الظاهر محافظا على التقاليد ، ولاتجنى المرأة المتمردة في القصص (حبيبها ، أنا سوداء ، ويعنف أيضا ماتت) سوى الصراع الذي يقودها إلى المرض فالخيانة (حبيبها) ، أو إلى الانتحار (بعنف أيضا ماتت) وأخيرا الإعدام بيد الرجل (أنا سوداء) . والكاتبة بهذا تؤكد ضمينا على الحصار الذي لامناص منه سوى خضوع المرأة داخل القوالب المحددة لها .

هكذا يبدو الرجل السيد - في عالم جاذبية صدقي - هو الأنموذج ، فلا شيء يعيبه سوى جيبه - كما يقول المثل الشعبي - يكفيه أنه رجل "فحل .. عملاق .. بل جبل متحرك .. كتلة سخية من البشر ضغطها الله على هيئة رجل .. إذا ضحك فهو الرعد .. " ^(١٧) لكن "مدبولي" في؛ صلاة الزين" بقامته المديدة وكيانه الفحل ، لا يتورع أن يستغل زوجاته الأربع ، "وقيل : باعهن . يعملن ويعدن بالكسب إليه . وقد تجرأ شيخ وسأل لم يخرجن ويتكسبن يا مدبولي .. فضرب المنضدة وصاح : "كيفى ومزاجى ! .. صنف النساء صنف لثيم ! أكسر أنفه وارهب بدنه بالعمل ، يأمن الرجل مناشرة .. آه أسالوني أنا" ^(١٨) .

ومع ذلك يظل "مدبولي" معبود النساء فالأمهات لم يتشاء من منه ، ولا أجفلن من تاريخه الحافل .. ماله اسم النبي حارسه .. رجل تمام - طول وعرض وفتوه ! " ^(٢٠) .

فقيمة الرجل السيد - عند بطة الكاتبة - مستمدة من ممارسته العنف الجسدى معها ، كأحد أشكال القهر لأن ذلك العنف مرتبط - لديها - بالرغبة الجنسية ، فلا يعنى البطلة - عند جاذبية صدقى - أن يستغلها الرجل اقتصاديا . كما فى قصص (الولد - صلاة الزين - رنين الكأس - فى قلب الرجال) فقط يعنىها أن تحقق أنوثتها من خلال علاقة بدائية مع رجل يحسها بأنوثتها من خلال العنف ، وهذا يبدو واضحا فى قصة "حب النساء" حيث المرأة تهوى هذا الرجل الذى "ينهال عليها بقبضته تاره وبكفيه تارة أخرى صفعاً ولكما" (٢٠) بل وتقفز على ظهر رجل حاول انقاذها من يديه كالنمره ، وتعمل بحذائنها ضرباً على أم رأسه وهى تصيح وترتمى على الرجل الملقى "توسد رأسه صدرها ، وتقبل وجهه وشعره .. ولم يبق إلا أن تلعق جروحه!" (٢١) .

والرجل عند - جاذبية - يستمد مكانته (السيادة) من خلال علاقته التسلطية بالمرأة ، حيث إن شعوره بالقوة كامن فى أنه سيد إنسان ما ، وبالتالي فهو تابع لها بطريقة غير شعورية ، فهو فى قصة " أنت قاس " يقول لزوجته مرارا أنها تستطيع أن تترك البيت فى أى يوم ، وأنه سيكون سعيداً ، وفى اللحظة التى أبدت شجاعة بترك المنزل ، نجده "استنجد مستميتاً بكل خشخشة كانت فى صدره منذ أسبوع" (٢٢) وكأن سعاله المرضى رجاء غير واع بأن تبقى ، وبقيت ثم استأنفا اللعبة من جديد (سلوكه القديم) فى مقابل استكانتها أو ثورتها الخائفة لذا فهى - دائماً - تميل إلى تصديقه .. وهكذا .

لكن الرضا بهذا الأنموذج المتسلط من الرجل لا يستمر مع تطور الزمن ، أو مع تطور إحساس المرأة بذاتها فنجدها فى - "حبيبها" ، "وبعنف أيضاً ماتت" - تعرب عن ثورتها مرة باستبدال هذا الزوج بالارتقاء فى حب رجل آخر ، "ولكنها لن تخونه إطلاقاً .. ستغمض عينيها وهى فى أحضانه وتتخله .. حبيبها" (٢٣) وهكذا تصل الزوجة إلى قمة التناقض بين الواجب والعاطفة . لكنها لاتستطيع طويلاً - فى قصة "وبعنف أيضاً ماتت" - الاستمرار فى هذا التناقض فيثور جسدها حيث يتحول إلى جثه هامة تستجيب لأول طبيب يحاول انقاذها ، وحينما تندفع نحوه ولا يستجيب تهرب بالانتحار . هكذا يبدو تمرد المرأة على الأسوار التى اقيمت حولها .. لايجدى مهما فعلت .

قد تبدو سمات المازوشية masochism (فى المرأة البطلة فى قصص "جاذبية صدقى" نظرا لأنها تهوى ممارسة الأنوثة مع رجل يملك زمام الأمور ، ويمارس معها العنف الجسدى - كأحد أشكال القهر المحببه إلى نفسها - لأنه مرتبط بالرغبة الجنسية لديها - وهذا واضح فى عدد من القصص مثل (صلاة الزين ، ليله بيضا ، حب النساء ، الولد ، فى قلب الرجال ، قطار نصف الليل ، دقت الاجراس ، أنت قاس ...) .

وفى المقابل لاتبدو سمات "السادية" (sadism) على معظم الرجال - قد يكون هذا يرجع إلى عدم اهتمام الكاتبة فى وصف ما يعتمل فى داخل نفس الرجل قدر اهتمامها بالمرأة - فالرجل لا يصرح علنياً أو ضمناً عن سعادته إزاء قهره للمرأة سوى فى قليل من القصص مثل : صلاة الزين ، الليل طويل .

"فمدبولى" فى "صلاة الزين" يجيب على استنكار شيخ إزاء تشغيله واستغلاله زوجاته قائلاً : "كيفى ومزاجى" والزوج فى "الليل طويل" يمعن فى إزال زوجه باحتقارها وباضطهاد ابنائه بحجة اصلاح اخلاقهم - حقا لا يعترف بشكل ما عن سعادته إزاء قهره لجميع أفراد أسرته فالابنة تموت والأم تجن - لكنه فجأة يتغير - وبدون توضيح من المؤلفة - حيث نجده فى أحد المرات ندت عنه صيحة فرح واندفع إلى الخارج وغاب برهه ، عاد بعدها متأبطاً ذراع امرأة (٢٤) وينقلب سلوكه من شخص متسلط إلى عبد يسير فى ركاب هذه المرأة الجديدة ، "ينحنى أمامها .. ينظر بوله .. يتألق صار كالقرد المسوخ بعد وقار .." (٢٥) .

فالزوج - فى الليل الطويل - يبدو من سلوكه المتحول من رجل "سادى" (*) إلى رجل "ماسوشى" (*) ، أو بمعنى آخر ، أصبح - "سادوماسوشى" (Sadomasochism) ، حيث كان يجد لذة فى إحداث الألم ثم وجدها فى استقباله للألم ، فهو "يتعامل مع

(*) "السادية" فى الأصل عدوان قبل أن تكون جنسا "المازوشية" معاناة مادية وجسدية ومعنوية قبل أن تكون تلذذا جسدياً بالألم ، والمازوشية المعنوية هى وضعية الرضوخ والاستسلام للمهانة (التسليم بالضعف الذاتى وبسطوة السادى : انظر ص ٩٠ مصطفى حجازى - سيكولوجية الإنسان المقهور) .

المرأة التى يحبها كما يتعامل الطفل مع أبيه" إنه لا يعرف فى علاقته بها إلا واحدا من اثنين : إما أن يخضعها ، وأما أن تخضعه - إما أن يؤلمها أو تؤلمه" (٢٦) .

أما موقف "أليفه رفعت" من الرجل نجده مرتبطا بهويتها كائناتى مقهورة تعجز عن تحقيق المتعة فى اللقاء مع الرجل ، حيث يتم الجنس "فى غيبة العلاقة الإنسانية عن المرأة وهذا النفى معادل للموت لأنه نفى للحياة وتعبر المؤلفة عن التمرد على هذا الوضع ، بيد أن تمرداها يظل حبس النفس ، أى أنه يتم على المستوى النفسى فقط ولا يتجاوزه إلى حيز الوجود بمعنى الثورة على الواقع ، ومحاولة تغييره" (٢٧) .

ولذا يصبح الجسد - عند الكاتبة - يمثل عجزا ، وقفصا ، والأب ، والزوج ، يقفا عليه بمثابة الحارس ، ولا يكون أمام المرأة - فى قصص : "ليل الشتاء الطويل ، منظر بعيد لمئذنه ، من يكون الرجل ، عناقيد العنب ، الشرف" - سوى احتمالين : القهر الجنىسى فى إطار الأسيرة أو الموت حيث أنه رمز الاستسلام . ويتحول الرجل إلى رمز من رموز القهر ، يثير الزعر فى نفس الابنة المعدة للزواج : "مش عايزة سماعين يلمسنى - حايومتنى ياخواتى" (٢٨) .. "قسما لن اتزوج ولن تمسنى يد الرجل الوحشية" (٢٩) .

ومع استبعاد الرجل الكائن فى الواقع ، يصبح عالم الكاتبة خاليا من الرجال ، عالما تنطلق فيه الرغبات المكبوتة فى اللاوعى ، ويمتزج فيه الخيال بالواقع ، وغلب عليه الرمز والأسطورة " (٢٠) ويحل الشنوذ - فى قصص : صديقتى - الحدوته - عالمى المجهول - حبيبى الذى كان "كدلالة على افتقاد الرجولة المثلى فى الواقع ، والالتقاء لا يكون إلا مع رموزها : "الحية" فى قصة "عالمى المجهول" ، "والبيغاء" فى "حبيبى الذى كان" وعندما سألت المرأة الحية ذات يوم "من الطبيعى أن تكونى رجلا مادمت تصرين على مطارحتى الغرام - أجابتها الحية : أنما الجمال الكامل فى المرأة فاستسلمى لى اذيقك سعادته لاتخطر لك ببال ؛ (٢١) ، كما تبتعد المرأة عن الزوج فى "صديقتى ، و "الحدوته" لتمارس الجنس مع امرأة أخرى .

ولذا تأتى صورة الرجل فى قصص : "هذه ليلتى ، الحدوته ، من يكون الرجل ، ليل الشتاء الطويل" فى إطار الاستنكار ! ؛ ذلك أن المناخ الذى تنمو فيه البنت فى

القرية يشعرها فى كل لحظة أن أنوثتها عار .. وكل هؤلاء النسوة اللآئى يحطن بها - من داية ، ماشطة ، بلانه - الخ - يخدمن أغراض الرجل ، حيث يعذبنها منذ الطفولة ليستمتع هو ، وعندما تساءلت "بهية" عن سبب إجراء هذا الجرح لها - فى عملية الختان : "ليه دبحتونى وانتم بتحبونى؟" كان الجواب : "علشان الرجال يازينة البنات يجروا وراكى ولا أنت سائلة ، ولما تتجوزى إذا جوزك غاب ما تعرفى العذاب" (٣٢) وفى صمت تقول بهية : من ساعتها نبت فى نفسى شوكة تخزنى متسائلة ؟ " من يكون الرجل .. من يكون الرجل " (٣٣) .

ومنذ هذا اليوم يتحول الرجل - فى أعماقها - إلى رمز يشير إلى شىء مجهول له معنى الرهبة ودون أن تعى تسعى إلى اكتشاف هذا الشىء المجهول فى الظلمة ، فتسير لترى " من أعماق الظلمة عينين تبرقان .. ثم شعرت به على جسدى طويلا رشيقا أملس - أنساب حتى لا مس جرحى .. شعرت برعشة مبرحة الألم فصرخت " (٣٤) .

والعلاقة الجنسية مع الزوج بدل أن تكون وسيلة للمتعة المتبادلة ، تتحول إلى فعل سيادة له على جسدها من خلال إثبات قوة الذكورة ، بينما يتبدل الشعور عند المرأة إلى ألم واشمئزاز - على عكس تلك اللذة التى كانت تستشعرها المرأة عند " جاذبية صدقى " - فممنذ تلك الليلة ... تبدل شعور الألم إلى ذلك الاشمئزاز الذى يصيبها من عبث الأيدى الخشنة فى ثنايا جسدها .. ولكنها رضخت طاعة للزوج؛ (٣٥) .

وفى قصة "منظر بعيد لمنذنه" تحلم الزوجة أن تستمتع فى لقاءها الجسدى مع الزوج .. تمننت لو أن زوجها أحس بالرغبة المشتعلة فى نفسها ، لأن يستمر معها مدة أطول . ولكنها كانت خجولة .. كل ما تحتاجه هو حركة زائدة ، وبعدها ستصل إلى الارتواء النفسى والجسدى ، وأنه لو تحقق ذلك مرة ، فسوف يعرفان فيما بينهما كيف يعيدانها - ولكن فى كل مرة كان ترجوه متهدجة أن يستمر ، يسرع فى حركته كما لو كان يقصد حرمانها ، وينهى الاتصال فجأة " (٣٦) .

إن ازدحام عالم "أليفة رفعت" بالنساء المقهورات لا يتيح للرجل الفرصة كي يعبر عن نفسه ، فنيا أو موضوعيا قدر ما يحاول التعبير عن أحلام وأحزان وتجارب محببة للنساء ، مع الواقع ومع الرجل ، وهذا يؤثر أيضا على كيف الصدق في رسم صورة الرجل السيد .

هكذا تكشف كل من "جاذبية صدقي" ، و"أليفة رفعت" عن خلفية ثقافية - اجتماعية - نفسية محافظة ويقدر ما تبدى "جاذبية" اتساقها مع الرجل ، ومع الواقع الاجتماعي ، تبرز "أليفه رفعت" تمردا ، وعدم اتساقها النفسى مع الرجل والواقع . لكنهما يظان يعبران عن شخصياتهما في محيط الأسرة فقط .

ويتراوح موقف كل من : "صوفى عبد الله" ، "نجيبة العسال" ، "إحسان كمال" "سعاد حلمي" بين الاعتقاد بأن الحرية مرهونة بالرجل ، وأن الأمان منحة من الرجل .

فالحرية عند "إحسان كمال" ، "وسعاد حلمي" و "صوفى عبد الله" (فى "فوق الموج " مرهونة بوجود الرجل فى عالم المرأة ، فهو القارب الوحيد الذى به تصل إلى شاطئ الحياة وهو الفاعل ، والقوام ، ودورها الذى تعيه هى - يكمن فى الانتظار : "يخيل إلى أننى خلقت فى هذه الدنيا خصيصا كي أنتظر .. حياتى كلها ضاعت فى الانتظار" (٢٧) لكن هذا المنتظر ، قلما يمنحها ما تريد ، " كانت تظنه سلطان زمانه .. على شاربه يقف الصقر .. وعلى ظهر يده وشم أسد يحمل فى يده سيفاً مسلولا .. وبكل الرهبة دخلت بيته .. ولكنها خالت نفسها دخلت الجنة .. جنة لم تدم لها إلا دقائق .. ومن أول دقيقة وجدت نفسها العشب الهزيلة فى ظل السنديانة" (٢٨) وبينما تكتفى المرأة - عند إحسان كمال - بملكيتها للسجن فى "سجن أملكه " ، وتكتفى بالانتظار فى "انتظار" نجدها "عند" سعاد حلمي "تتمرد من خلال جسدها : "صرت أعجب لنفورى للمسات زوجى برغم استسلامى لها ، ولعدم تجاوبى مع رغباته .. لم أسمح لخلجه منها تطفوا إلى السطح . إنما احتفظت بها سرا يؤرقنى" (٢٩) .

وتتحول الحرية - فى وجود الرجل بجوارها - إلى وهم مستحيل تحقيقه ،
إلا بموت هذا الرجل ، حينئذ فقد تستطيع أن تكون هى "فوق الموج" حيث كل شىء
مر ذاب معه ، كانت تحس دائما أنها "تغوص إلى أسفل .." بإصرار كلما
أرتقى " يكبس على نفسها " .. حالها هى دائما فى هبوط .. هبوط يوازى به
صعوده " (٤٠) .

ويتحول إطار العلاقة الزوجية إلى إطار علاقة ملكية يملك فيها الزوج الزوجة :
"وقت الزوجة ملك لزوجها ، ومنزلها فإذا استغلت هذا الوقت فى عمل ما يعود أجره
لصاحب الوقت الأصلي ، مالك السيارة ، مثلا ، له حق إيرادها عندما يشغلها
تاكسى " (٤٨) : هكذا يفاجئ الخطيب خطيبته فى "سطر مغلوطة" لإحسان كمال ، لذا
تتردد وتخاف من الارتباط به .

وتحت شعار الحب ، يفرض الزوج شروطه : "ياسهام .. الأنثى أنثى ،
الرجل رجل .. لا عمل لك فى الخارج بعد اليوم .. أنتى رجل غيور .. لا أريد زيارات
ولا نوادى" (٤٢) .

إن صورة الرجل هنا - مرة أخرى - غائبة من واقع القصة ، لكنها حاضرة فى
وعى البطلة ، نستجمع ملامحها من خلال حوارها المتقطع ، وفعله لا يبدو إلا من خلال رد
فعل المرأة ، أو وقع هذا الفعل وتأثيره على كيائها ، وهو مازال كيانا مغلقا ، وبطل لا
نراه إلا من خلال خطاب المرأة .

وتقع المرأة عند "نجيبه العسال" فى الحصى والجبل" ، "حارسة الحب" ، وعند "
صوفى عبد الله" (طاهرة ، الواجهة الصماء ، السياج ، وحارت فيه عيناها ، أربعة
رجال وفتاة) أسيرة وهم اعتقاد أن الأمان منحة من الرجل فتجدها تتحمل صنوف
العذاب وتعيش مع زوج " ضحك عليها حتى استولى على كل ما تملك من حلى ادخرته
من عملها الطويل .. عرقها .. شقاها .. ! وما أن جاء على آخره حتى أصبحت عبئا
عليه ! يضربها يوميا لتحضر له نقودا " (٤٣) لا يأخذها - فقط - ليعيش بها ، بل
ليتزوج بأخرى .

وفى قصة طاهرة (صوفى عبد الله) نجد الشيخ يحكم بيته فى حزم ، وكان يجب أن يستشيرها ، لكنها " كانت تبدى أنه لا رأى لها ، وأن الرأى كله رأيه ، وتختتم دائما بأنها امرأة ، وأن النساء ناقصات عقل ودين" (٤٤) ، "وكأنها تود بكلامها أن تستمد الأمان من رضاه "فقد أطمأنت كرامته وكبريائه إلى هذه الصيانه" (٤٥) ، وحتى تغو زوجة صالحة .. رأت هى ألا تطيعه فحسب بل يجب أن تكون كشخصه أيضا " (٤٦) وفى "الحصى والجبل" "تجتهد"نفسه" الفلاحة الأخيرة أن تتقرب من عم ابنها "السيد الثرى" ، لكنه بنفياها ينفيها قرابته لها ، حينئذ فقط أحست أن جبلا يقف على اكتافها .

والرباط الإنسانى بين الرجل والمرأة - فى هذه القصص - يأخذ منحنى العنف والعدوانية عوضا عن الحب ، منحنى علاقة "سادية" (*) حيث لا يحس الرجل فيها بقوته إلا من خلال التحقيق من ضعف المرأة ، ولايستقر له توازن إلا فى ديمومة هذه المرأة معه : "لقد رفعته إلى ذرى عالية .. وحتى هذه اللحظة لم يكن يعتقد أنه يستمد وجوده منها وأنه بدونها لا يساوى شيئا" (٤٧) وهذا ما يسميه "إيريك فروم ؛ بالنزعة التسلطية" (*) "الميكانيزم الأول للهروب ودمج النفس فى شخص آخر خارج النفس للحصول على القوة ذلك أن شعوره بالقوة كامن فى أنه سيد إنسان ما . وقد تكون هذه تبعيه لا شعورية للعبد .

هكذا تتحول العلاقة بين الرجل والمرأة إلى علاقة سيد بعبد.. إلى علاقة صيد وقنص ، وسطوة كما فى " وحارت فيه عيناها " حيث يتحول الأزواج الثلاثة الذين ارتبطت بهم لفترة إلى "أزواج مصونون" مهذبون .. فى نظرة كل منهم يكمن صياد .. متربص للإنقراض فى اللحظة المواتية " (٤٨) ، عملاق ، سجان مرعب أصابها بذعر مميت" (٤٩) ، ترك طعم العلقم على ثغرها من لثامته المنهومة .. وأما المحاكم أتهمها بأحط الأعمال" (٤٩) .

(**) النزعة التسلطية : أنظر "إيريك فروم" كتاب : الخوف من الحرية ص "١١٧".

٢ - والموقف الثانى للكاتبات

نجده يتجاوز مرحلة الرضا ، والتمرد ، إلى مرحلة ، الفعل والثورة ، بهدف التغيير .
وهى مرحلة يتخللها صراع ، والمقصود بالصراع - هنا هو الدخول فى علاقة جدلية (Dialectic) مع الرجل ، ومع الواقع الاجتماعى ، بهدف التحرير الحقيقى ، الذى يتجاوز مرحلة النصوص ، إلى مرحلة الوعى بالواقع .

وموقف الكاتبه يبدو - هنا من خلال الرفض لما هو قائم ، حيث إزداد الوعى بالذات ، بالقيود ، وبالقسمه الثنائية القائمة بينها والرجل ، ومن ثم ينبغى التعبير عن الرغبة فى استعادة هذه الذات المفقودة ، بأشكال مختلفة : تارة بشكل عدم الإذعان للرجل (حنيفة فتحي) ، وتارة أخرى بشكل الرفض للأنموذج الثنائى المتمثل فى - سلوكيات الرجل والمرأة معا (زينب رشدى) ، والرجل المتسلط بصفة عامة (منى رجب ، سكينه فؤاد) ، والرجل التقليدى بصفة خاصة (اقبال بركة) ، وأخيراً بشكل الغبن (عند نعمات البحيرى) حيث يصل القهر الموجه ضد المرأة - من قبل الرجل ، والمجتمع ، والأسرة والواقع المتردى إلى قمته .

ففى قصة "أحبك ولكن: "لحنيفة فتحي" ، تجرؤ الزوجة على مخالفة الزوج ، وترسل المقال الذى حذرهما الزوج من إرساله ، مهدداً إياها بالطلاق - معتقدة أنها تستطيع مثلها مثل الرجل ، التعبير والتحدث فى كل موضوع ، لكنها - سرعان ما تتردد وتتراجع عن شجاعتها إلى امرأة تقليدية : "وغرقت فى مقعدى . أنتظر مصيرى الذى يحدده زوجى" (٥٠).

وهنا يبدو انقسام المرأة أو ازدواجيتها فى مقابل انقسام الزوج ، فكلاهما يحمل - فى داخله المعنى وضده ، فهو يزعم الإيمان بحرية المرأة ، وفى الوقت نفسه ، يهددها إذا استخدمت هذه الحرية ، وهى تزعم - أمام نفسها - تخلصها من وهم القيد ، وتجاوزها مرحلة الانتظار إلى مرحلة الفعل ، لكنها سرعان ما تتردد إلى صياغة تقليدية .. للمرأة فتتبنى اعتقاد ووهم المرأة التقليدية .

فازدواجية الرجل المرحلية - هنا - ليست الحبل الذى يشنق إمكانات التغيير ،
بقدر ما يقف - أمام التغيير الاجتماعى - تبنى المرأة لعقيدة تبعيتها وقصورها أمام
الرجل .

إن الوعى بوجود هذه "الثنائية" (فى الشخصية الواحدة ، وبين الرجل والمرأة)
مدخل إلى النضج الفكرى ، فالأبيض الخالص والأسود الخالص ليسا من الفن ، كما
أنها ليسا من الحياة .. وفى إطار هذا الوعى ثم رفضة كواقع قائم فى الشارع ، وفى
المنزل ، وفى جوهر العلاقات الإنسانية تدور مجموعة " يحدث أحيانا " لزينب رشدى "
لتكشف عن سلبيات البيروقراطية (فى قصة إدارة حكومية) ، وعن تناقض الواقع
الاجتماعى الذى أذن للمرأة بالتعليم والعمل ، لكنه مازال يريد أن يعاملها كما لو كانت
لم تتعلم ، ولم تعمل ، (الشيطان ثالثهما ، يحدث أحيانا) ، فالمرأة - هنا - لا تنجو
من مأساة القيود حتى تقع فى مأساة الفوضى ، وتظل تتساءل "مين الصح والغلط ..
مين الحرام والحلال" (٥١) .

والرجل يظل نمطا تحتشد فيه كل الثنائيات : (نموذج بشرى ، والمسلم) "عبد
المجيد الطوبجى" على سبيل المثال : "سلبته الحياة ابنه وزوجته لكنه غلبها فى وقفته
خلف سياج القضاء لله وحده ، ومع ذلك فهو متساهل فى الدين إلى حد يسمح له كثيرا
بأن يغالط مصلحة الضرائب" (٥٢) والثنائية تعد أساسا للبناء الفنى فى قصص "زينب
رشدى" ، حيث تستمر هذه المقارنة ، بين "عبد المجيد الطوبجى" ، ووالد "الراوية" ، بين
الراوية المصرية المتحفظة ، فى مقابل "كيلى" الفتاة اليونانية المنطلقة (فى
الشيطان ثالثهما) ، بين بشاعة الإحساس بالسقوط عند المرأة ، فى مقابل عدم
المبالاة عند الرجل (يحدث أحيانا) .

والتعبير عن الرفض - عند كل من "منى رجب" ، سكينه فؤاد" - قد يأتى ضمنيا ،
وقد يأتى بشكل صريح ، ففى قصه "بتونك سوف أحيانا" لمنى رجب " يبدو هذا الموقف
من خلال زوجة تجد فى نفسها قوة على رفض الارتباط بزواج جديد ، تلمح فيه بوادر
سطوة ، ذلك أن زوجها الأول ، استطاع "أن ينمى فيها تلك القوة السحرية الفائقة ..

شيد داخلها متاريس المقاومة ، وحصون الدفاع عن كيانها .. إهاناته لها ، واستعذابه تحقير شأنها أمام أصدقائها وجيرانها ، جعلها تحس بأنه يغتال متعمدا حجمها الحقيقي" (٥٢) .

والرفض - فى حد ذاته - مرحلة وسط ، إنه بمثابة رد الفعل ، والحرية فعل ، وليست رد فعل والتحرر لا يكون إلا من خلال إقامة علاقة جدلية (Dialectic) مع هذا القيد ذلك أن "الحرية الحقيقية تقتضى وجود هذا الآخر حتى يمكن استشعارها ، وتقتضى أيضا وجود موقف جدلى بين "الأنا" والآخر" ، ويأتى الاعتراف بهذا الآخر "بمحض إرادته" (٥٤) .

ورفض "سكينة فؤاد" يكون - ضمنيا - لشكل العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة حيث يختصر الرجل وجود المرأة كله فى جانب واحد منه فحسب ، مستلبا إياها إلى مجرد أداة يقتنيها الزوج ، : "هوايته نزول المزايدات والعودة بأندر ما فيها .. نزل بيتنا ودفع انضممت إلى المقتنيات .. أصبحت ملامحنا واحدة .. الملكية أفسدت كل شيء . خمد الصدق وبردت حرارة الأشياء" (٥٥) .

ويكون رفض القهر - عند كل من "سكينة فؤاد" ، وإقبال بركة " - من خلال هدم أسطورة الرجل ، بأثبات تفوق المرأة عليه جسديا (سرقة فى مقلب زباله) ، وعقليا (الحب بعد الحرب ، "اثنان فى عرض النهر" و "عرفت لماذا تركته" : لإقبال بركة لماذا تركته" أو بالتخلي عنه وتركه يفرق بعيدا ، على الشاطئ الآخر ، . فرعون يفرق من جديد) كرمز يشير إلى المسافة الكائنة التى أصبحت تفصل بين الزوجين حيث يتحول إلى صيغة آليه للإنسان : "زوجى يمارسنى بفن كما يمارس كل أشياءه التى لا أعرفها .. جثتى تغادر السرير .. تفرغ ما فى جوفها .. الصمت كائن حتى يسكن أعماقنا" (٥٦) .. ويتسائل الزوج فى "قصة الحب بعد الحرب" : "أنا الذى أحكم .. أو هى ... ؟! تقسم اللعبة وتعطى نفسها نور "شهرزاد" وتلبسنى ثياب الملك .. كفه كبيرة يغلق فمى ويشد ذراعى .. ملعونة هذه المرأة .. فى الليل بلطية .. وفى النهار .. ياللّه .. ألف رجل ورجل" (٥٧) .

إن التهديد بالنقص أو العجز الجسدى ، هو أول معاول الهدم التى توجهها المرأة المقهورة فى قلب كيان الرجل المتسلط ، حيث تحشره فى وضعية مأزقية - بعد أن أنست منه ضعفا - وتستلب مظاهر قوته فى ميدان يدعى الرجل فيه التفوق والسيطرة - فليس أسهل على المرأة من الابتزاز كنوع من استنزاف الرجل : "أوقعت فى الشباك الزواج للمرة الألف .. بعد أن وقع فى شباك عرف أنها عيون لا يملؤها إلا الفلوس ، أو قطعة صيغة ترضيها وتسكتها ... ولكن فات الزمن - فمن زمن ترك المعلم القتال .. وخبأ صك الملكية - ونقع جسمه فى العز حتى نفش وانتفخ .. وأصبح نصيب جسمه الأعلى فوق جسمه الأسفل شقاء وعذاب .. لم يعد صالحا لشيء .. ضحكت الولية وأعطته ظهرها .." (٥٩) .

هكذا لم يعد للرجل التقليدى مكان فى قلب المرأة - عند "اقبال بركة" (اثنان فى عرض النهر) فمعه تسقط دفعة الحياة ، ويفلت العمر ، حيث الخطأ كامن فى كلماته : وما حاجتك لتعليم التجديف .. أم أنك لا تثقين فى قدراتى" (٦٠) فقد دهمه المرض فجأة . وعجزت هى على إدارة الدفة ، فسقط الاثنان فى قاع النهر .. الآن - هى - لاتعرف الندم لو ابتعد عنها ، (وعرفت لماذا تركته) ، فمعه سيتأخر قطار العمر ، لأن كل شيء يسير عدا هو مازال واقفا لا يبرح مكانه القديم .

وموقف نعمات البحيرى "يبدو من خلال موقفها من العالم ، والذي يتمثل فى مقولتها : " عندما أعود إلى البنايات العالية .. أنظر إلى العالم والأشجار العارية من أوراقها" أطل على العالم .. ، أنشب فيه مقولتى : لن أقبلك حتى تتغير أو تغير منى" (٦١) فالكاتبة غير متجانسة مع العالم (لن أقبلك) . كجسم غريب منفصل تتعامل معه بعنف (أنشب فيه مقولتى) ، بل تصر على تجاوز الواقع ، ونفيه تماما من داخلها برغبتها فى الصعود إلى البنايات العالية حيث ترى الفراغ من معالم الجمال والخير (الأشجار العارية من أوراقها) .

فالفرض هنا وصل إلى درجة الغبن والمقاطعة ، حيث يشتري القبح فى المكان وسطرت القيم الاستهلاكية وما يتبعها من سقوط الانسان ، وتردى للقيم ، وتشوية للعلاقات الانسانية ، فيسود العداء فى مقابل الحب ، وتتحول المرأة إلى سلعة ، يتم

بيعها لمن يدفع أكثر؛ قردا ذا جلباب أبيض .. تزوج الكثيرات قبلى .. كلهن متن بعد الزواج ، ولم ينجين .. الموت يتنكر فى زيه الأبيض؛ (٦٢) .

وهكذا يتم بيع المصرية لرجال النفط ، بعقد زواج يشبه عقد البيع ("العنكبوت" ، ثلاثة أيام من زمن الخسارة) ، تستلب فيه قيمة المرأة - كإنسان ، فى علاقتها بهذا الرجل ، حيث يمتلكها بعد اختزال كيائها - ضمن حدود جسدها . لا من خلال رضى أو توافق : "كان بدينا قصيرا ذكرنى بباب الحمام فى بيتنا القديم .. نزع البدين عن جسمى غلالته ، وقضم تفاحة جميلة متماسكة ، وكأنه يدرب نفسه على سرعة الركض فوق الأجسام المتماسكة" (٦٣) .

ومع سيطرة القيم الاستهلاكية ، تسود علاقات الاستغلال ، ويستحيل الحب - إلى سلعة يبيعها الرجل للمرأة مقابل النقود : "تداعبنى يداه وكلماته .. سرت يداه فى خصلات شعرى .. سرى خدر لذيذ فى نفسى ... ركضت إلى الحجرة .. أفتح حافظتى وأتى بالنقود" (٦٤) .

٣ - وتبدى كاتبات الاتجاه الثالث :

موقفا حياديا أو موضوعيا. "تجاه الرجل السيد" - يبدو من خلال عدم تصديرهن الصراع كملح قائم فى العلاقة بينهن والرجل وذلك لنمو وعيهن التاريخى بوضع المرأة ، وواقع العلاقة بينها والرجل ، ثم محاولتهن طرح رؤيه مستقبلية من خلال خلقهن بدائل للعلاقات المحبطة فى شكل محاولات شتى - تسعى إلى تحرير الذات - تبدأ من البحث عن الذات ، حتى تصل إلى استعادتها ، أو محاولة اكتشافها .

وأهم كاتبات هذه الاتجاه : "لطيفة الزيات" ، "زينب صادق" ، وفيه خيرى" ، "اعتدال عثمان ، سهام بيومى" سناء البيسى" ، "سلوى بكر" .

وتستعيد "لطيفة الزيات" الذات المفقودة فى مجموعتها "الشيخوخة" ، بالكشف عن المسكوت عنه ، والمكبوت فى الوعي ، ومادام المسكوت عنه قد طغا على السطح ووعته الذات ، فإن الحل يصبح ميسورا لتجاوز الاخفاق الخاص والعام .

ويتم التجاوز على "المستوى الخاص" حين تتخلص "الراوية" من الزيف ، ومن الكبح للرغبات الأصلية ، فتطلق صراح الصبية المكبوتة داخلها ، حينئذ تستطيع "المرأة / الراوية" الناضجة التعبير عن مشاعر لم تجرؤ الصبية على التعبير عنها آنذاك (قصة البدايات) فتسمح الآن لكيانها أن يشع ويزغرد بتشوقات الصبية المكتومه التي لم تعد مكتومه عندئذ تكون قد وصلت ما ننقطع بمعنى إدراكها لضرورة تحقيق التكامل الفكرى والنفسى والحسى وعندئذ فقط يتم تجاوز الإخفاق على المستوى العام أى على مستوى فقصور إرادة الفعل عن تحقيق ما يجول بالفكر .

وبتجاوز الراوية "مرحلة الانفصال بين الفكر والشعور" تتجاوز مرحلة الصراع لتصل إلى التصالح مع الذات وقد أدركت المعنى الحقيقى لطبيعة الصراع مع الآخر والهدف منه الذى لا يتأتى فى النهاية إنما يتحقق أثناء عملية الصراع لا عند نهايته : "المهم هو الرحلة ، وليس ما تتمخض عنه الرحلة ، مواصلة الإنسان للسعى وليس ما تتمخض عنه السعى ما من واحة خضراء فى مكان ما أو زمان ما يتوصل إليها الإنسان يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشها وهو يسعى الرحلة هى الواحة الخضراء" (٦٥) .

وتجاوز الصراع الذاتى لايحدث (أيضا) إلا بتجاوز الوهم المتمثل فى : اعتبار الرجل محورا يرتهن به تحقيق الأمان والحرية للمرأة ومن ثم فالإيمان يتفوق حيث نجد سطوة "الرجل السيد" تنهار فى مقابل الإيمان بعلاقة قوامها الندية لا قوامها التنازل من طرف والتعالى من الطرف الآخر ، وذلك أنه تيقن لها أنه "لا قرار للتنازل وتنازل صغير يسلم الإنسان إلى تنازل أكبر" (٦٦) .

فالإقرار بالمسئولية - هنا - كائن فى الوعى ، بأن الذات شريكة مع :الآخر" فى قهره لها : "أقرت بأنها لم تصرخ فى زوجها لأنها استحالَت بدورها إلى أكنوية تلعب نفس اللعبة وتلتزم بنفس قواعد اللعبة وأن زوجها أفضل لأنه لا يتظاهر بغير ما يفعل " (٦٦) "الرغبة فى امتلاك" الآخر"تستوى والرغبة فى أن يمتلكنا "الآخر" والوضعان وجهان لنفس العملة" (٦٧) .

وتتجاوز "زينب صادق" مرحلة الصراع "مع الآخر" بتجاوزها مفاهيم الملكية (أو التملك) الملتصقة بمعنى الحب فى مقابل تحقيق وحدة نفسية وجسدية مع "الآخر" قوامها الغاء "الثنائية" القائمة فى الفكر التقليدى والتى تفصل بين "الذات" والموضوع ، بين الحس والشعور ، بين العقل والجسد (*) .

ويبدو رفض "زينب صادق" للرجل السيد من خلال إبراز التناقضات الكامنة فى شخصه ، وإظهاره فى مأزق وجودى (حيث) يعانى غربته كإنسان يعيش على "المفصلة" بين بابى القديم والحديث ، فيعيش الواقع كمشوه حرب يحمل آثار المعركة ويتحرك بعشوائية .

فالدكتور (فى قصة مخاوف الدكتور) يبقى سجين ذاته ، يدرك عزله فى هذا المكان / الزمان ورغم حصوله على الدكتوراه ، إلا أنه يحس أنه ضائع ، لأنه يعيش فى زمن اختفت فيه المميزات للرجل ، سأل الطبيب أى شىء يتعبه أكثر ، قال : النساء ، فضل أن يتزوج من فتاة ريفية مطيعة ، لكنه تركها فى القرية ، ولم يأخذها معه إلى العاصمة .

والعاصمة والمدينة ضاقتا به فيهما تتجسد مخاوفه ، وتختفى ذاته ورجولته " المكان الوحيد الذى يشعر فيه برجولته ... وتختفى فيه مخاوفه .. فى قريته - هناك يرتدى الجلاب ، وينادونه بالسيد" (٦٨) ، وكأن لقب دكتور لا ينطبق عليه ، فى مقابل إحساسه بالتطابق مع ذاته حين ينادونه بالسيد .

ويتفق موقف "سنة البيسى" مع "زينب صادق" فى عدم تصدير الصراع كموقف تقليدى من الواقع ، فى مقابل رسم تلك العلاقة الجدلية القائمة بين كل منهما والحياة . وكأن الإنسان امتداد للبيئة والواقع ، وفى أحدهما تبو ملامح "الآخر" ، وفى سياق هذه المنظومة من العلاقات نلمح . أيضا . أن الشكل امتداد للمضمون ، وأن ملامح الرجل

(*) انظر التفصيل لهذه المفاهيم فى فصل "صورة الرجل الحبيب" بالجزء الأول .

امتداد للملامح المرأة ، وحتى تكتمل دائرة العلاقات ، فلا بد أن يكون الرجل امتدادا لتلك السلسلة من العلاقات ، أو بمعنى آخر أن تفكك القيم فى المجتمع يؤدي إلى تفكك بنية الشخصية (رجل أو امرأة) يعبر عنهم مضمون وشكل يتسمان بنفس الصفات .

هذا التجانس ، وتلك الوحدة ، بين الشكل والمضمون ، ملمح يوحى بالتجانس والوحدة بين الرجل والمرأة فى قصص "سنة البيسى" حيث ينوب الانقسام بينهما ليعبرا فى النهاية عن قضية فردية تحسم بحل وتومض بشكل جديد من العلاقات فى مقابل التخلص من الصورة القديمة للسيد بالقضاء عليه رمزيا أو معنويا بإسقاط صورته القديمة من الذات .

ففى قصة "رائحة الورد" يتداعى خيال المرأة العجوز كى يعرى عنف الذكور ، من خلال سرد علاقتها بزوجها : "كان يقولى قومى أقفل الباب وشنبه يغطى كل وجهى .. عمره ما كان حنين . ومات ولا ولد ولا بنت . عمره ضاع .. قطفنى وهد حيلى الله يرحمه" (٦٩) وكأن ارتباط الذكور بالعنف يؤدي إلى كراهية المرأة ونفورها ، الذى يؤدي إلى العقم للطرفين ، هذا يعنى - رمزيا - اندثار نمط هذا الرجل - ومعنويا يعنى - انتهاء هذا الشكل من العلاقات التقليدية بين الجنسين .

وبطريقة "اللوحة الزيتية" تنقل لنا "سنة البيسى" صورة من صور "السيد" كنمط إنسانى يجسد . لدى الكاتبة . ملمحا يكشف عن التناقض والزيف : "فوق مقاعد لها سلطة وجاه وسطوة وثروة وسلطان إلا أنهم لا يستحون مذلون مهانون أمام جسد يتموج ... فما أن تسيطر موسيقى الغاب .. تفاجأ بعنف أولئك الأوغاد وقد نسوا الزوجة والبيت والعيال .. وعابوا إلى بلاهة طبيعتهم البكر ، قرودا عابثة ، كثيفة الشعر ، بأفواه لاهثة ، وصدور متهدجة وعواء جوعى" (٧٠) .

وكان الكاتبة هنا تتوجه بطريقة غير مباشرة لحل الصراع القائم بينها و "الآخر" (الرجل) بتقديم الصورة المرفوضة (الوجه القبيح) لهذا السيد كهدف ضمنى يسعى إلى إسقاط صورته من الوعي .

وإذا كان الرجل السيد يسقط فى "رائحة الورد" بالموت فإنه فى "العصمة فى يدها" يسقط كمكانة بحيلة من الزوجة . حين تكشفه أمام أهله هو والخادمة ، التى استأجرتها لتلك المهمة لضبتهما فى فراش الزوجية . وكانت عقوبة الزوجة . لردع الزوج - هو أنتقال العصمة لتكون فى يدها ليتحول الشكل الجديد للعلاقة : تسألة وهى خرجة "هل تريد شيئاً . يهمس بخشوع "سلامتك؟" .

هكذا يسقط الرجل السيد فى قصص "سنا البيسى - فى شر أعماله - وهى صورة غير مباشرة للصراع الكائن وإن اختفى إلا أنه يعرب عن ملامحه فى شكل درامى .. ساخر ، يظهر موقف الكاتبة من هذا النمط ، بون أن يجمدها فى حليته كصراع قائم بذاته .

وتستبعد "وفيه خيرى" أنموذج هذا الرجل من حياتها ، بعدم الزواج ، وذلك فى قصتى : "بلا زواج" ، "خطوط رقيقة" ، حيث تستبدله بتحقيق طموح فردى ، يكون على حساب تحقيق حياة إنسانية خاصة بها ، وتوظف اهتمام الرجل - بها كائنثى - للوصول إلى أعلى مكانه اجتماعية ، قد يمثل هذا الموقف ، نمطا من ردود الفعل - للذات التى لم تتخلص تماما من الصراع - لكنه فى قصة "بلا زواج" يستبعد القائم فى انتظار اللقاء بأخر لقاء يكون أكثر إنسانية ومشاركة ، فإذا ما تم هذا اللقاء ، تستقيم الحياة .

ويتم هذا اللقاء فى قصة "أكثر من شىء" من خلال "علاقة صداقة .. صداقة بعيدة عن كل قيد .. عن كلا مناله حياته المستقلة .. ومع ذلك فهناك شىء يؤلف بيننا" (٧١) وفى إطار هذه العلاقة يعبر الرجل عن مفاهيمه للحرية كفكرة غريبة قد تتلائم مع مجتمع آخر غير مجتمعنا ، فيصر على الترحال ، وتصر هى على التعلق بوجوده .

إن رفض الاستسلام لقيم الخضوع المترتبة على النظرة التقليدية للمرأة ، لا يعنى رفض الكيان الاجتماعى الأساسى الذى يتمثل فى الأسرة " (٧٢) بل تكون الانطلاقة ، والهدف من الأسرة ، وإليها ، كنقطة ارتكاز .

هكذا تتطور محاولة الخروج ، إلى رغبة . غير أصيلة في الانفلات من الداخل ، لكن الخارج مازال يمثل - عند بعض الكاتبات أمثال "سهام بيومي" ، و"اعتدال عثمان" - عالما مليئا بالقوة والعنف والمطاردة ، ويتحقق تجسيد الكاتبة لهذه المفاهيم ، والأفكار عن طريق الحلم الكابوسي ، أو الفانتازيا ، في بعض الأحيان ، ويتمثل في أحيان أخرى ، بواسطة تقديم شخصيات تظهر أحساسها بهذا الواقع .

تقدم "سهام بيومي" تجربة الخروج من الأسر ، ومواجهة القوى المختلفة ، المختلفة ، التي تنكر عليها الحياة ، من خلال تركيز ينصب على رسم ملامح تخرج على الصفات النسوية العتيقة ، صفات الرقة والحلاوة والنعومة في جانبها السلبي لترتاد صفات الشجاعة ، ونضج الشخصية المستقلة ، وتحقيق الذات المتكاملة ، وطرح المسلمات للتساؤل عن تحيزات البطولة الوهمية المقصورة على الذكور ، فهناك دعائم راسخة قائمة في الواقع عن تقسيم أيدى للعمل بين الجنسين : (الخيل والليل ، الحائل ، النبتة ، القاع الملحي) ، للذكور الحقل والميدان والسيف والفعل وإصدار الأمر وللإناث ، البيت ، والمطبخ وتقديم وسائد الحنان .

ويكمن البديل في هذا "الفارس المثلث" ، الذي يخرج بالفتاة من الغرف المغلقة ، ومن البوابة العالية حيث القفص لا ينفلق على المرأة وحدها ، فهناك أيضا الرجل نجده في - التداعيات القديمة . أسير التحيزات البالية عن المرأة وتجاربها العاطفية في الماضي ، وينتمى موقفه إلى السلطة الممثل في الحارس ، والمخبر .

إن "سهام بيومي" لاتجرؤ على تدمير القفص ، فقط تقدم وسيلة الخروج منه ، من خلال رفض هذا التقسيم في العمل الذي يظلم المرأة في المحل الأول ، والرجل في المحل الثاني ، حيث يسجنه - هو الآخر - في نماذج تقليدية للمرأة والرجل فالقفص ، والبوابة ، والغرف المغلقة .. كلها رموز إلى قيود معنوية ، تتمثل في العادات والتقاليد ، الموروثة تاريخيا واجتماعيا .

وتجربة الخروج عند "اعتدال عثمان" لا تتمثل في فعل الكتابة فحسب ، بل في البحث الدائم عن الملاذ المطلق المتسامي ، هذا البحث الدائم إلى المطلق هو الذي يعطى البحث معناه النهائي ، هو الذي تتم به رحلة الخروج ، "فالبحث الصوفي" من غير هذا

الملاذ الأخير يصبح دائريا (كما فى الجزء الأكبر من نصوص المجموعة : الوقفة ، البحث ، الخروج) حيث "نجد الوقفة ثم البحث ثم الخروج ثم العودة إلى الوقفة على مستوى آخر وبداية البحث من جديد ، وهكذا فإنه ليس ثمة خروج حقيقى ، المطلق المنشود إذن ليس قائما من هذه النصوص ، ربما وجدنا المقابل له ، أو البديل له فى أمرين مترادفين : الأول هو الفن ، والثانى الأقرب إلى الملاذ المطلق هو الأب المفقود ، على المستوى السيكولوجى ، والدلالى ، هذا البديل هو الذى يفسر ويضيف ذلك فقدان الملاذ . " (٧٣) .

و "مارد" فى قصة بحر العشق والعتيق ، هو البديل للأب الأسطورى : "أسمر فارغ نو جرم هائل حضوره كثيف بعيد المنال ، صخرة نائية ، يخيم على المكان كله كسحابة داكنة ظليلة .. وهو سنديانه كم نما عليها الشوق .. ورائحته تذكرها برائحة أبيها الفاخرة" (٧٤) .

و "مارد" - أيضا - هو الزوج ، والملمح البدائى للرجولة : "وطوءه خانق ، جيشانه مروعذب" ، بين يديه تجتمع كل إمارات وسلطة القهر الاجتماعى والذكورى على الجميع : "عالمى كله رجال ، أمر ونهى وتحصيل ديون - مضاعفة الثروة والمنافحة عن الأثر التليد" (٧٥) تعلم كيف يخضع المرأة ، منذ نصحه والده حين قال : "الرجال ، يا ولدى ، يهدون الجبال والنساء تهد الرجال" (٧٥) .

لكنها - زوجته - تفتح القبو ، فينكشف السر ، ويأتى البوليس ، ويهرب "مارد" ، يرسل من حين إلى آخر رسالة ليقول : "إنه موجود ، حى لكنه لا يعود" .

ويكون سقوط "مارد" على يد زوجته درجة من درجات رد فعل المرأة إزاء القهر التاريخى : "غضب أهوج يملكنى ، تتفجر فى تواريخ القهر والإذعان ، إنكسار أمى واستسلامها ، انكشاف عورتى على المرايا نون اختيار ، ذل المرأة المسربة بالسواد المدموغة بالطاعة .." (٧٦) .

وبسقوط "مارد" (الملاذ - ذيل الأب الأسطورى) تسقط الزوجة فى فتحة الفراغ الواسعة ، وفى بئر الحزن : "الرجل اختفى .. فى قلبى جرح بوسع الكون - دوامة أحزان يلوب فيها العمز" (٧٧) .

هكذا تعرى - تجربة الخروج عند الكاتبة " اعتدال عثمان " والتي تتمثل فى فعل الكتابة ، حيث يكشف البحث أنه لا يوجد ثمة خروج حقيقى ، فبعد مرحلة الوقفة والتي تلاها البحث ثم الخروج ، تبين أنه لامفر من العودة إلى الوقفة على مستوى آخر وبداية البحث من جديد ، وهكذا فإنه ليس ثمة خروج حقيقى ، بل هو دائما خروج من "فى عطش البحر " ، خروج " فى عطش السؤال " و"دهشة البحر " فالملاد إذن يجب أن يكون شامخا ومطلقا متساميا لكننا نجده غائبا عن معنى الشموخ والإطلاق ، وغائبا عن هذه النصوص الإبداعية . ويكون بحث الكاتبة عن هذا المطلق ، النهائى بمثابة بحثا صوفيا ، ومن غير هذا الملاد الأخير ، يصبح بحثا دائريا .

أما موضوعية "سلوى بكر" فى موقفها من الرجل . فتبدو من خلال تجاوزها هذا الصراع إلى منطقة أخرى تخفف من وطأة الفصل النوعى بين الجنسين - حيث تتبنى قضية الإنسان العادى فى صراعه مع قوى القهر والاحباط وسلوى بكر - بهذا - تلغى تناقض الجنس من خلال رفضها قضية المرأة منعزلة عن قضية الرجل

والمجتمع ككل - فهى لا تقدم لنا بطولة الملاحم والعساكر والفحول ، بل بطولة الجموع العريضة من الغلابة والمهمشين ، مؤمنة بأن "إمكانية تغيير هذا الواقع وخرق أقنعتة والثورة على آلياته سيأتى حتما من أفراد الشرائح المقهورة والمغلوبة والمهمشة بما فى ذلك النساء (٧٨) .

بهذا ترتفع "سلوى بكر" فوق مشاكل جنسها المحدودة ، وسيطرة التجربة الرومانسية الأولى فى حياة الفتاة المصرية .. دونما تفرقة جنسية بين ذكر وأنثى " (٧٩) من خلال طرح هذه القضايا فى سياق اجتماعى وسياسى مما يسمح لنا بالتعرف بوضوح على موقف الكاتبة من قضايا اجتماعية وسياسية عديدة .

فجميع الشخصيات التى تقدمها الكاتبة يجمع بينها نقاط التقاء عديدة ، خاصة وأن معظمها - بطموحاته ورغباته وحنينه - ينتمى إلى عامة الناس - وهؤلاء توحد بينهم الأحلام الناقصة الصغيرة التى تكبر ، وانتظار القليل الذى لا يتجاوز ملاء البطون الفارغة- فالكاتبة إذن تكسر قشرة حياة الطبقة المتوسطة ، وتنزل إلى منطقة الحوارى والحضيض من خلال الاقتراب الحميم معها .

وما يصدق على الطبقات الحاكمة والمحكومة ينسحب أيضا على الجنس الحاكم ، والمحكوم ، حيث هناك تحديد وتوزيع للألوار بين الرجل والمرأة فى هذا الوسط . بشكل متكامل جدليا من خلال تناقضه . فالدفاع ضد وضعية القهر التى يزرع تحتها الإنسان الكادح يكون من خلال تعزيز وتضخيم مكانة الرجل ، بعد أن تحمل المرأة كل المهانة وتتحول إلى المعبرة عن العجز والقصور" (٨٠) .

فالرجل فى قصتى : "كيد الرجال" ، "والخصبة والجديدة" له وضع متميز على المرأة بحكم وجوده فى وسط الامتيازات فيه للذكور ، فنجده يتزوج بأكثر من امرأة ، ثم بجمع بينهم فى بيت واحد (كيد الرجال) ، "يزعم أنه قادر على أنجاب عشيرة بأكملها وأنه سليم معافى" (٨١) رغم أنه لا ذكورة فيه – بحكم عدم انجابه – لكن هذه الامتيازات لم تنج هذا الذكر من أن تهزمه النسوة ، فالحدوة مؤداها أن كيد النساء أشد وأنكى من كيد الرجال ، فرغم اكتشافه لكيد زوجته له ، إلا أنه لا يسلم من كيد الزوجة الثالثة .. حيث تقتله وترثه! .

وفى قصة "إحدى وثلاثون شجرة" يسخر الرجل ليكون أداة قمع ، حيث يمارس هذه الصفة بحكم موضعه . كرجل بوليس ، ومدير عمل ، كأخ أكبر .

وتتمثل "كريمة فهمى" القهر الموجود فى كل مكان ، فى شكل صدام مزمن ، والتهاب فى المصران الغليظ وزيادة فى الوزن ، وأخيرا فى عدم التفكير فى الزواج : "كيف أتزوج يوما ، وانجب أطفالا يعيشون فى المدينة نون أن يروا زهرة .. ثم أن الذين تقدموا للزواج منى ، لم يروقوا لى على الاطلاق ، ربما بسبب أننى كنت أرغب فى شاب يختلف تماما عن كل الرجال الذين صادفتهم ، فتى يحب هذه المدينة مثلى" (٨٢) .

ويتمثل هذا القمع فى شكل حجر على تصرفات "كريمة" ، فالمدبر "يمنعها من تلوين مكتبها – بدل اللون الرمادى إلى أحمر ، كما يستفزه منها عدم ارتدائها لحماله صدر" ربما اعتبره سابقة خطيرة فى الشركة لا يمكن السكوت عليها" (٨٣) . كما أن رجل البوليس يمنعها حق الانتخاب ، أما أخوها الضابط ، فبحكم وضعه يمنعها حرية الرأى والتصرف الفردى : "ألا تكفين عن الرعونة ، وتلزمين الصمت أبداً ، والله إن لسانك يستحق القطع" (٨٤) .

وينتهي الحال بأن تقطع "كريمة" لسانها بيدها : "لاتخش يا لسانى العزيز ، قطعة صغيرة من اللحم ثم تنتهى ألامك كلها إلى الأبد ، وتذكرت عملية ختانى ، فقلت : لابس" (٨٥) .. بهذا تكتمل نوائر القهر لتجهز على الحياة . حياة المرأة البسيطة لتسقط ويسقط معها حياة الجموع المنتمين إلى طبقتها ، لتسقط ويكون سقوطها شرخا فى جدار القبح والزيف الذى يحاصر طبقتها .. ويحاصرنا فى شكل تشوه وعطب ..

"هوامش صورة الرجل السيد"

- (١) عفيفى فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ٢٣ .
- (٢) إيريك فروم : الانسان بين الجوهر والمظهر ، ص ٥٧ .
- (٣) Suzan Gubar: The blank page, Issues in, writing and Sexual difference ; edited by Elizabeth Abel, p. 73-75
- (٤) - Kate Milette : Sexual Politics, P 23-25
- (٥) Hester Eisenstein : Contemporary Feminist Thought, P.5.
- (٦) إيريك فروم : الخوف من الحرية ، ص ١٢٠ .
- (٧) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص ١٩٨ .
- (٨) إيريك فروم : الخوف من الحرية ، ص ١٢١ .
- (٩) أنظر : د. منى أبو سنه : تحقيق الذات فى أدب المرأة ، معهد جوته الألمانى ص ٦٦ .
- (١٠) جاذبية صدقى : عندما دقت الأجراس ، مجموعة أنت قاس ، ص ٢٩ .
- (١١) جاذبية صدقى : الولد ، مجموعة الليل طويل ، ص ١٨ .
- (١٢) جاذبية صدقى : أنت قاس ، مجموعة أنت قاس ، ص ١٠ .
- (١٣) نفسه ص ١٢ .
- (١٤) جاذبية صدقى : صلاة الزين ، مجموعة مملكة الله ، ١٧٣ - ١٧٥ .
- (١٥) جاذبية صدقى : قطار نصف الليل ، مجموعة أنت قاس ، ص ٨٣ .
- (١٦) جاذبية صدقى : ليلة بيضا ، مجموعة "ليلة بيضا" ، ص ٨ .
- (١٧) جاذبية صدقى : حب النساء . مجموعة الليل طويل ، ص ٧١ .
- (١٨) جاذبية صدقى : صلاة الزين ، مجموعة مملكة الله ، ص ١٧٥ .
- (١٩) نفسه ، ص ١٧٨ .
- (٢٠) جاذبية صدقى : حب النساء . مجموعة الليل طويل ، ص ٧٣ .
- (٢١) جاذبية صدقى : حب النساء . مجموعة الليل طويل ، ص ٧٤ .
- (٢٢) جاذبية صدقى : أنت قاس ، مجموعة أنت قاس ، ص ٢٣ .
- (٢٣) جاذبية صدقى : حبيبها ، مجموعة شفتاه ، ص ١٠٨ .
- (٢٤) جاذبية صدقى : حب النساء . مجموعة الليل طويل ، ص ١٣٧ .

- (٢٥) نفسه ، ص ١٣٨ - ١٤٠ .
- (٢٦) د . نوال السعداوى : الرجل والجنس ، ص ١١٢ .
- (٢٧) د . منى أبو سنة : تحقيق الذات فى أدب المرأة ، ص ٦٧ .
- (٢٨) أليفه رفعت : الشرف ، مجموعة من يكون الرجل ، ١١٩ .
- (٢٩) أليفه رفعت : الحشوة مجموعة من يكون الرجل ، ص ٩٦ .
- (٣٠) د . منى أبو سنة : تحقيق الذات فى أدب المرأة ، ص ٦٧ .
- (٣١) أليفه رفعت : عالمى المجهول ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٣٢ .
- (٣٢) أليفه رفعت : من يكون الرجل ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٠٤ .
- (٣٣) نفسه ص ١٠٥ .
- (٣٤) نفسه ص ١٠٢ .
- (٣٥) أليفه رفعت : ليل الشتاء الطويل ، مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٧ - ٨ .
- (٣٦) أليفه رفعت : منظر بعيد لمنزله ، مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٥٤ - ٥٥ .
- (٣٧) إحسان كمال : انتظار ، مجموعة سجن امملكة ، ص ٢٥ .
- (٣٨) صوفى عبد الله : فوق الموج ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ٨٠ .
- (٣٩) سعاد حلمى : دعنى أحطم قيودى ، مجموعة دعنى لزوجى ، ص ١٤٥ .
- (٤٠) صوفى عبد الله : فوق الموج ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ٨٠ .
- (٤١) إحسان كمال : سطر مغلوط ، مجموعة سطر مغلوط ، ص ٤٦ .
- (٤٢) سعاد حلمى : دعنى أحطم قيودى ، مجموعة دعنى لزوجى ، ص ١٤٢ .
- (٤٣) صوفى عبد الله : أربعة رجال وفتاة ، مجموعة أربعة رجال وفتاة ص ٩ .
- (٤٤) صوفى عبد الله : طاهرة ، مجموعة كلهن عبوثة ، ص ١١٧ .
- (٤٥) نفسه ، ص ١١٧ .
- (٤٦) نجيبه العسال : حارسة الحب ، مجموعة وتركت همس السكون ، ص ٨٠ .
- (٤٧) صوفى عبد الله : سرها الخاص ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ١٠٢ .
- (٤٨) صوفى عبد الله : وحاتر فيه عينها ، مجموعة أربعة رجال وفتاة ، ص ١٢٧ .
- (٤٩) نفسه ، ص ١٣٨ .
- (٥٠) حنيفة فتحى : احبك ولكن ، مجموعة اسماء أيضاً تبكى ص ٣٠ .
- (٥١) زينب رشدى : الشيطان ثالثهما ، مجموعة يحدث أحيانا .
- (٥٢) زينب رشدى : نموذج بشرى ، مجموعة يحدث أحيانا .
- (٥٣) منى رجب : بدونك سوف أحيأ ، مجموعة لعبة الاقنعة ص ٦٩ .
- (٥٤) د . سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ، جامعة عين شمس .
- (٥٥) سكينه فؤاد : فرعون يفرق من جديد ، ملف قضية حب ، ص ١٢ .

- (٥٦) نفسه ، ص ١١
- (٥٧) سكينه فؤاد
- (٥٨) سكينه فؤاد
- (٥٩) نفسه ، ص ٨٨
- (٦٠) إقبال بركة
- (٦١) نعمات البحيرى
- (٦٢) نعمات البحيرى
- (٦٣) نعمات البحيرى
- (٦٤) نعمات البحيرى
- (٦٥) د . لطيفة الزيات
- (٦٦) د . لطيفة الزيات
- (٦٧) د . لطيفة الزيات
- (٦٨) زينب صادق
- (٦٩) سناء البيسى
- (٧٠) سناء البيسى
- (٧١) وفيه خيرى
- (٧٢) اعتدال عثمان
- (٧٣) أنوار الخراط
- (٧٤) اعتدال عثمان
- (٧٥) نفسه ، ص ١٣٩
- (٧٦) نفسه ، ص ١٣٩ - ١٤٠
- (٧٧) نفسه ، ص ١٤٣
- (٧٨) د. فريال غزول
- (٧٩) د . نهاد صليحة
- (٨٠) د . مصطفى حجازى : سيكولوجية الإنسان المقهور ، أنظر ص ٢١٣
- (٨١) سلوى بكر
- (٨٢) سلوى بكر
- (٨٣) نفسه ، ص ٧٧
- (٨٤) نفسه ، ص ٨١
- (٨٥) نفسه ، ص ٨٢
- : الحب بعد الحرب ، مجموعة ملف قضية حب ، ص ١٢٥ .
- : سرقة فى مقلب زبالة ، نواتر الحب والرعب ، ص ٦٨ .
- : اثنان فى عرض النهر ، مجلة أسرتى ، ١١/١٠/١٩٨٦ .
- : مجموعة نصف امرأة ، المقدمة .
- : العنكبوت ، مجموعة نصف امرأة ، ص ١٠٨ .
- : ثلاثة أيام من زمن الخسارة .
- : أضواء الظل : مجموعة نصف امرأة ، ص ١٣١ .
- : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ص ٩٦ .
- : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ص ١٠٣ .
- : الشيخوخة ، مجموعة الشيخوخة ص ٤٨ .
- : مخاوف الدكتورع ، مجموعة أمنيات على ضوء القمر ، ص ٨١ .
- : رائحة الورد ، مجموعة فى الهواء الطلق ، ص ٢٥ .
- : العصمة فى يدها ، جريدة الأهرام .
- : أكثر من شىء مجموعة أكثر من شىء ، ص ٩٩ .
- : نبوة "الفتاة المصرية والكتابة الأدبية" ، تضامن المرأة العربية ٣/١٠/١٩٨٧
- : يونس البحر والكتابة عبر النوعية ايداع ، عدد فبراير ١٩٩٠
- : بحر العشق والعقيق ، مجموعة يونس البحر ، ص ١٠٢ - ١١٣ .
- : بلاغة الغلابة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر ، تضامن المرأة العربية ٣/١١/١٩٨٨
- : أدب المرأة إلى أين ، جريدة الأهرام ٢٤/١٢/١٩٨٧
- : الخصبه والجديده ، م . زينب فى جنازة الرئيس ، ٤٢
- : إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء ، م. مقام عطية ، ص ٧٤ - ٧٥ .

الفصل الثانى

” صورة الرجل المقهور ”

”يلعب هو دور الذكر ، وتلعب هى دور الأنثى ، وهو يلعب دور الذكر لأنها تلعب دور الأنثى وهى تلعب دور الأنثى لأنه يلعب دور الذكر وهو يقوم بدور ذلك النوع من الرجل الذى تعتقد هى أن نوع المرأة ، الذى تقوم بلعب دوره ، لابد وأن تعجب به وهى تقوم بدور ذلك النوع من المرأة ، الذى يعتقد هو أن الرجل الذى يقوم بلعب دوره ، لابد أن يرغب فيه“ (١) .

إلى ضرورة مراجعة أفكارنا التقليدية عما هو ”طبيعى“ بالنسبة للرجال والنساء ”فبعد أن جرينا على الاعتقاد بأن من طبيعة الرجل شدة البأس والتفكير المنطقى والخشونة والطموح والعزم ، وأن من طبيعة المرأة القلب والمقدرة على الحس والسلبية والانفعال ، تكشفنا بحوث ”مرجريت ميد“ وغيرها من علماء ”الانثروبولوجيا“ فى أساليب حياة القلة القليلة الباقية فى العالم من القبائل البدائية ، عن إمكانية تعديل أنماطنا الجنسية بل واستئصال شأفتها ، والأمثلة على التنوع الإنسانى جمة فالرجال والنساء يولدون ولديهم امكان الشدة أو اللين ، والعوانية أو السلبية ، بل ”الذكورة“ أو ”الأنوثة“ ولا مناص من تعليمهم أن يكونوا مثل هذا الجنس أو ذاك وهكذا فإن المجتمعات المختلفة تعلم أشياء مختلفة (٢) .

وقياسا على جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة ، يمكننا أن نرى الشكل الجدلى للعلاقة بين ”السيد“ و ”العبد أو بين“ القاهرة“ و ”المقهور، بل يمكننا أن نتنبأ باستمرار الشكل الجدلى لتلك العلاقة إذا ما لعب الرجل دور السيد أو ”القاهر“ ويترتب على المرأة حينئذ أن تلعب الدور المقابل (”العبد“ ، ”المقهور“) ، والعكس صحيح : إذا ما لعبت

المرأة دور السيد أو "القاهر" ترتب على الرجل أن يلعب - أيضا الدور المقابل (العبد أو المقهور) .

ومن ثم تصبح هذه الأنماط مجرد أدوار غير ثابتة يتبادلها الناس بأجناسهم المختلفة ، لذا يصبح الحديث عن صورة الرجل "السيد" يستدعى الحديث عن الطرف المقابل في العلاقة ، أو الوجه الآخر لنفس الصورة إنها صورة الجل المقهور ، الطرف السلبي ، والجزء الذي لاينفصل عن الكل (السيد) .

والرجل المقهور "كالرجل "السيد" يعد نتاجا لمجتمع / لتاريخ له ماضى مثقل بالهيمنة الاستعمارية والطبقية ، بل إنه يعد أبنا شرعيا لبنية (أبوية) (*) يتحول هرم السلطة فيها إلى بناء محكم ، ومستويات لانتهائية يقمع بمقتضاها كل مستوى المستوى الذى يليه ، وآليات القهر تظل كائنة فى كل مكان : فى البيت ، فى العمل فى الشارع .. تجابهه بأشكالها المتنوعة .

والقهر فى هذا المجتمع . "يمتد كالسرطان من نظام الدولة إلى نظام الأسرة ، من طبقة إلى طبقة ، ومن رجل إلى رجل ، ومن امرأة إلى امرأة ، تتعدد أدوات القهر : فالأب قاهر ، والأم التى قهرت تتحول إلى أداة قهر وهكذا .

والعلاقة بين المقهور والسيد - فى هذا الإطار - علاقة وحدة شبه تكافلية أو بمعنى آخر أنهما يعيشان معا متكافلين ، كل منهما يحتاج الآخر "فالسيد" يظل معتمدا على الشخص الخاضع له (المقهور) والعكس صحيح ، حيث أن كل منهما أصبح لا يستطيع أن يحيادون "الآخر" (**) الاختلاف الوحيد هو أن الشخص السيد / القاهر يظل يأمر ويستغل ، بينما المقهور / العبد يأتمر ويستغل ، وتظل العلاقة بينهما علاقة وحدة إندماج دون تكامل أو دون الحفاظ على فردية كل منهما واستقلاله .

(*) "أبوى" (Patriachal) تعنى بها العائلة الأبوية وهى الامتداد المصغر من المجتمع الأبوى حيث الأب هو المحور الذى تنتظم حوله العائلة بشكلها الطبيعى والوطنى والعلاقة بين الأب وأبنائه وبين الحاكم والمحكوم علاقة هرمية ، فإرادة "الأب" هى إرادة مطلقة ، يتم التعبير عنها فى العائلة والمجتمع بنوع من الإجماع القسرى ، الصامت ، المبني على الطاعة والقمع

(لمزيد من التفاصيل أنظر كتاب "البنية الطركية : هشم شرابى) .

(**) أنظر الفصل الخاص "بصور الرجل السيد" .

ومجتمع "المقهور" لاتحكمه إرادة فردية ، ولاتحدده حدود سوى حدود القوة ، والقانون فيه لا يكون فى خدمة المجتمع بل فى خدمة الوضع القائم وفيه - أيضا - تنعدم علاقة "التكافؤ" لتقوم مكانها علاقة "التشيؤ" (حيث يختل التوازن بين الأفراد لوجود "قاهر" و"مقهور" مما يفقد الإنسان إنسانيته ، أو الاعتراف بقيمتها) .

وفى إطار هذا النوع من العلاقات ينعدم الشعور بالأمان مما يفقد الذهن مرونته ويصبح شلل التفكير الواقعى (أو الفكر النقدى) نابعا من فرض الطاعة بون حق النقاش والفهم ، ذلك أن "الجدل والتفكير النقدى لايتاح لهما النمو إلا فى جو من العلاقة الديمقراطية الحقيقية التى وحدها تجعل الحوار ممكنا ، وتفتح الطريق أمام تلاقى ال "مع" وال "ضد" فى علاقة الجدل" (٤) .

فالذهن المتخلف يعانى من التفكير الأحادى (وحيد الجانب والاتجاه) نظراً لتحكم علاقات التسلط والرضوخ : المراتب العليا - المراتب الدنيا ، الولاء - الامتثال ، وهكذا تظل وضعية المقهور لا تسمح له أن يعمل فكره ، أن ينتقد ، أن يحلل أن يختار ، لاتسمح له ببساطة أن يكون كائنا مستقلا .

إن اليأس من وجود لغة ممكنة للحوار - مع قوى التسلط - يرسخ الشعور بضرورة العنف ، كرد فعل مضاد للمأزق الحرج بين خيارين ، إما الفناء أو المجابهة ، بهذا يتجاوز "المقهور" مرحلة الرضوخ إلى مرحلة التمرد والثورة ، فيحدث تغيير جذري فى تجربته المعاشة وفى سلوكه ، فيصبح على النقيض تماما من مرحلة الرضوخ ، وبدل "عقدة النقص" تبرز "عقدة التفوق" والاستعلاء ، وبدل العجز والاستسلام تبرز عقدة الجبروت ، أو بمعنى آخر يحدث قلب للأدوار - حينما تواتيه الفرصة - فيصبح فى تعامله مع من هم فى أمرته يتصرف بذهنية المتسلط القديم : يبطش ، يتعالى ، يتعسف ، يزدرى ، يستغل قوته الجديدة للتسلط ، والاستغلال المادى والتحكم بالآخرين (٥) وبدل أن يدخل فى علاقات حميمة مع المجتمع ، والناس ، أى فى علاقات تعتنى بها الذات ، وتغنى الآخرين فإنه يندرج فى إطار علاقات هرمية مزيفة بحثا عن هويته

المستلبة (المزيفة) ، بايجاد هوية بديلة ، ولتكن من خلال قلب الأنوار ، أو تقليد المتسلط ، وهذا من شأنه أن يخلق أيديولوجية مضادة للتغيير الجذرى فى المجتمع .

ومن ثم يصبح الإنسان "المقهور" بينيته النفسية - نتاجا للتخلف والأوضاع الجائرة - عقبة أمام التغيير الاجتماعى فى مجتمعه ، حيث (بتكوينه المفرز) يعيد تغيير الواقع بشكل خرافى (لشلل قدرته الذهنية عن التفكير النقدى) أو من خلال أطر متخلفة من التفكير .

وما يعنينا - فى البحث - هو إطار العلاقة الكائنة بين الرجل المقهور والمرأة : هل هى علاقة خضوع أم سيطرة وملكية ؟ وهل تختلف علاقة الرجل السيد مع المرأة عن علاقة الرجل المقهور بها ؟؟.

إن الفرض النظرى - للإجابة عن هذا السؤال يعتبر أن حياة وواقع الرجل المقهور تنظيم فى أنماط ثلاثة من الوجود ، يعكس كل نمط جانب من حياته ، ورد فعله ، يختلف مع اختلاف المرحلة : وهذه الأنماط تبدأ بمرحلة الرضوخ ، ثم مرحلة الاضطهاد " وتنتهى بمرحلة التمرد والثورة وهى المرحلة التى يقوم فيها بقلب الأدوار فى تعامله مع الجمهور ، أو من هم فى أمرته - ومنهم المرأة - فيتصرف بذهنية المتسلط القديم ، مستغلا قوته الجديدة للتسلط ، أيضا تنشطر شخصيته ؛ فيمارس العمل بشكل سحرى ، يعيش حياته اليومية بشكل عشائرى أو مرتبى . (يتحكم بالآخرين ، يعامل زوجته وأولاده بشكل تسلطى)^(١) أو بمعنى آخر تحدث الفجوة - التقليدية بين القول والممارسة فى حياته .

هكذا تبدو شخصية الرجل المقهور فى الواقع ، ترى هل استطاعت الكاتبات أن يعكس عالم هذه الشخصية الداخلى / الخارجى ، ورؤيتها إزاء الواقع / المرأة ، بمستوياتها ومراحلها المتعددة هذا ما يحاول الفصل الإجابة عليه ؟ .

ويمكننا أن نعى صورة الرجل المقهور فى قصص الكاتبات ، من خلال الوعى بجبهة القهر التى يتعرض لها فى الواقع : قد تكون المرأة . أحد جهات القهر . وقد تكون هناك عوامل أخرى منها .

(١) عوامل جسدية .

(٢) عوامل اجتماعية .

(٣) عوامل مهنية - اقتصادية .

(٤) عوامل سياسية .

ولانسطيع أن نفصل هذه العوامل الخارجية للقهر بعضها عن البعض - وذلك لارتباطها فى شبكة من العلاقات . فلا نستطيع الفصل بين العامل الاقتصادى والعامل السياسى ، لأن إحداهما مشكل للآخر ، أو ناتج عنه . هذا على سبيل المثال - وما يعيننا هو انعكاس تأثير هذه العوامل على شخصية المقهور فى شكل علاقته مع المرأة .

١ - المرأة كواجهة للقهر :

إن قهر المرأة للرجل (بالفعل أو الرمز) يعد أسلوبا دفاعيا تتوجه به المرأة / البطلة لمجابهة مازقها التاريخى إزاء وضعية القهر التى فرضت عليها بل إن الاستمرار فى وضعية كهذه مستحيل " من ناحية التوازن النفسى فلا بد للمرء ، وتحت كل الظروف من الإحساس بشئ من الاعتبار الذاتى ، من وسيلة تضمن تحقيقا للذات فعليا أو وهميا طالما استمرت وضعية القهر " .

وهنا نلتقى بتلك المساحة الفاصلة بين نية الكاتبة ، وخروج هذه النية إلى حيز التنفيذ ، فالرجل فى قصص جاذبية صدقى " له مكانة عالية ، إلا أنه يستمد هذه المكانة من المرأة وسيادته أيضا - - عليها - تعد منحة منها بإمكانها استردادها فى أى وقت تشاء ؟ .

ففى قصة " حلوى بلدى " يعد الرجل قيمه فى حد ذاته " أى نعم طوله شبر ورأسه مكور وعجوز وفقير ، ولكن ماله ؟ رجل ، والسلام ! والرجل رجل مهما كان - غيرها

لاتجد الستر^(٨) وهو فى عينى الرواية فى "حب النساء" كتلة هائلة سخية من البشر ضغطها الله على هيئة رجل^(٩) .

قد يكون عجوزا وفقيرا ، لكنه بمجرد الوصول إلى المنزل "كأنما صار عملاقا لم يعد الباب يسع بدنه الضامر ... وينتفش لأنه يزجر النساء" ويخيفهن" ويجعلن يتقهقرن أمام صيحته"^(١٠) والمرأة يسعدها ذلك "فلا تغضب .. بالعكس . تهزها فرحة لأنه نهرها .. لأنه زجرها .. لأنه أمرها بدخول بيته والأنزواء"^(١١) .

هكذا تبدو الثقة بالذات وسيادته مستمدة من رضى المرأة وسعادتها بالرضوخ والسلبية لكن هذه الثقة تنهار .. تتبدل إلى تكوص وانزواء ، لو تمردت المرأة .. أو مست هذه الذات بالتتكيل أو الرفض : "العلاق صمت . وحنى رأسه كطفل حيران .. فبدا لى كالدب الذى أغار على خلية ليسرق شهدها ، فأدبه النحل ! .. أدار عينيه نحوى ، مستطعا .. مستعطفا .. مستفهما . يريد منى تفسيرا وعطفا على حاله "^(١٢) .

فالرجل يتحول من "جرم هائل" إلى كيان ضعيف .. مزعزع - لا لسبب مرضى أو عارض خارجى - بل بسبب عدوان امرأة أراد هو أن يحميها من زوجها فانهالت عليه بكعب حذائها ضربا ، أحدث جرحا عميقا فى رأسه وفى نفسه أيضا .. بدل من شخصيته ، ورؤيته لذاته والعالم .. حول عينيه اليسرى هالة تميل إلى اللون البنفسجى .. ثم أن رباط عنقه محلول .. وشخصيته ذاتها محلولة .. ونفسيته ورهبتة!"^(١٣) .

هكذا يتحول الرجل السيد ، القيمة ، والمكانة العالية (نية الكاتبة) إلى قطعة من الشطرنج تحركه المرأة كيفما شاعت (خروج النية إلى حيز التنفيذ) - نفس المصير الذى لاقاه أبناء "الخالة خضرة فى رواية" أمنا الأرض" (لجانيزية صدقى) ، حين استمرت "كعب الخير" فى محاولات الإغراء لهم ، حتى نشبت الحرب بين الأخوة الثلاثة ، دخل اثنان السجن ، الثالث قتل على يد أحدهما . وكل هذا تم بخطة محكمة من "كعب الخير" والأخوة الرجال الثلاثة قاموا بتنفيذها .

وبدل أن كان الرجل مصدر للقهر (نية الكاتبة) بدت المرأة قوة غالبية عليه ، ليس للأحتفاظ به بل للإيقاع به والانتقام منه . إن هذه صورة " مستمدة من التراث الشعبي ، والذي يؤكد علي كيد النساء وغدرهن ومستمدة من التراث الديني (قابيل وهابيل)^(١٤) وكلها صور تتفق على إعلاء مكانة المرأة ، والتأكيد على تفوقها على الرجال (خروج نية الكاتبة إلى حيز التنفيذ) .

إن النص في حالة خروجه إلى حيز التنفيذ يعكس الرغبة المختفية في الثأيا المظلمة من نفس الكاتبة / المرأة يساعد على حديثها وضراوتها ذلك الاضطهاد التاريخي والضغط الاجتماعي الظاهرة التي تقع على المرأة دون الرجل .

وفي قصص هدى جاد (صقيع الافران) وصوفى عبد الله (ونزل الستار ، وانحنيت ، عم حمزة) تصبح الأنوثة هي الفخ والصيد في مقابل تحول الرجل إلى فريسة وقطعة من الشطرنج ؟ .

ففي سبيل أن ينال "صابر" لوزة" - في قصة صقيع الأفران "لهدى جاد - يسرق (صابر) مجوهرات" أم أحمد " ويدخل السجن ، هناك تضيق منه ذاته تماما ، ويظل يتساءل : " أأستحق ما حاق بي ؟ لكن أحاق بي شيء .. وببصيرتي لمحت قطيعا من الأغنام تساق براعيها .. " (١٥) فهو الآخر أصبح جزءا من القطيع ، يساق بيد السجان ، لم يتبق له شيء .. سوى "لوزة" والخيال .. "ليس عندي .. سوى .. تنصيبك بطلة دائمة لأحلامي فقط" (١٦) .

وفي قصة "وانحنيت" لصوفى عبد الله - يفاجأ الرجل بأنه مضطر إلى الانحناء وقد أدرك وضعيته المحاصرة في فخ الزوجية ، مع امرأة تكبره بسنوات ، أستطاعت أن تكسب قلبه - قبل الزواج ويثروتها من طليقها تزوجته ، لكنها بلا مقدمات - بعد الزواج - انقلبت إلى النقيض : "إلى قطعة شرسة : تأكل وتنام ، وتتركني أرعى شئون العش الهادىء ! لأنها مرهقة بالعمل أما أنا فعلى لا يكلفني تعباً يذكر ! (١٧) .

وفي قصة "عم حمزة" - لصوفى عبد الله - يجد الرجل نفسه مجبرا على الطاعة لأنه أدرك منذ زمن طويل بالتجربة أن الطاعة أسلم عقبى" (١٨) وقد أمرته اليوم أن

يتزوج بالبنت الخرساء - ولأنه أدمن طاعتها - وافق بلا نقاش ، وسعد بالزوجة الخرساء سعادة لم يذقها من قبل من زوجته "حفيظة" التي لم ترحمه من لسانها قط واليوم تطلب منه أن يأخذ مال الخرساء ويتاجر به ويخطه أراد هو - بها - أن ينفرد بالخرساء ، "طلق حفيظة" لكن الخرساء حزنا وخوفا تنتحر ، وتضيع بختطته الأثنتان من حياته، فيتخبل عقله ، وهنا يظهر موقف الكاتبة / المرأة من الرجل ، أو بمعنى آخر "خروج نية الكاتبة إلى حيز التنفيذ" .

وتتجلى عدوانية المرأة / الكاتبة - في موقفها من الرجل - في قصة "ونزل الستار" لصوفى عبد الله - كما تجلت في رواية (أمنا الأرض) "لجاذبية صدقي" لكن بشكل مختلف ، حيث تتبدل الأدوار - على قطعة الشطرنج ، فتأخذ المرأة الدور "الدونجوانى" في مقابل الدور السلبي (أو المتلقى) للرجل ، فهي تقبل الزواج مجبرة ثم تمثل السعادة على الزوج ، بينما هي على علاقة "بلاعب الشيش" في النادي ، ثم تقنع محاميا آخر بحبها له نظير ابتعادها عن الزوج ، وتعيد المرأة نفس ملامح الرجل "الدونجوانى" في علاقاته بالمرأة وكأنها في رد فعلها هذا تقلده وهي مرحلة قاصرة تبرز الصراع وتخفى الحل تعرب عن نية الكاتبة / المرأة ، حين تخرج إلى حيز التنفيذ في أقصر وقت ومسافة مما يؤدي إلى اجهاض الرؤية الفنية .

إن العجز الجسدى أو الاقتصادى للرجل مدخل أساسى لقهره من قبل المرأة ، مدخل أساسى لقلب الدور ، وتحول القاهر إلى مقهور ، والعكس .

وتتحول المرأة - في قصة ذهب ولم يعد "لمنى رجب" إلى شبح مخيف - في نظر الزوج - "صار يتهرب من العودة إليها ويتوارى .. جف لسانه لكثرة ما رجاها أن ترحمه من المعايير والنواح .. وحكايات الظافرين .. نسيت أنه بلغ الستين وأن البلهارسيا قد أكلت كبده والتهم الدواء نقوده" (١٩) ، وحين لمعت في رأسه فكرة السفر "زف الرجل لأم صابر القرار .. زغردت" في آخر الليل أحس بزهو وبكينونته الهامة" (٢٠) وكأن إحساس الرجل بكينونته يتطلب اعتراف الآخر (المرأة) بها . مهما كان الثمن غاليا .. واعتراف المرأة بهذه الرجولة أغلى من الحياة ، أخبره المكتب باستحالة سفره لمرضه ، فأجأهم قائلا : لن تفهم .. لن تغفر .. خذ بيدي يابنى .. على الأقل سيقولون ذهب ولم يعد" (٢١) .

ودون أن يدري الرجل فإنه يسقط أسير علاقته المريضة بالمرأة ، ابتداء من الأم .. وحتى الزوجة .. فتصبح الثانية امتدادا للأولى ، حيث تثبت مشاعر حب الابن على الأم (*) (كما فى السياج : لصوفى عبد الله) ^(٢٢) ولا تتجاوزها إلى امرأة أخرى . وقد تتجاوزها إلى الزوجة / الحبيبة ، لكن نظراته تظل "تحمل طباع البيئة المحجبة . أى امرأة قد تكون أخته أو أمه .. فى روعه هذه الفكرة دائما . ^(٢٣) ولذا تغيب الأنثى الحقيقة من واقعه (ودقت الساعات : سناء البيسى) ويحاول هو البحث عنها لا فى الواقع بل فى خياله ، وأحلام يقظته : " الأنثى فى حياته غائبة لكن طيفها عندما يجتاحه تنبض فى عروقه دقات .. وفى يقظته يتراعى له طيف امرأة مغمضة عارية مثبتة فى ترس ساعة ضخمة تدور كمروحة تك . تك . تك " ^(٢٤) .

وتظل "الأم" حائلا دون اقتراب الأبن والحبيبة ، حيث تكون الحبيبة امتدادا غير واعى "للأم" ، لكنها فى الوقت نفسه ليست "الأم" .. فقط تخطط صورتها بها فى حلم يقظته (قصه ساعه العصارى : سناء البيسى) فتحرم عليه كما حرمت عليه الأم من قبل : "صورة أمى تتداخل مع ساكنة الحجرة المجاورة يتنازعنى مزيج من صورتين شاق الفصل بينهما أحدهما رعدية غاضبة مجنونة هادرة ، والأخرى سمحة كريمة كموجة صغيرة ناعسة متعرجة قرب الشاطئء تسلمنى إحدهما للأخرى كراية مهلهة بعد سباق مضن طويل . تحملني على كتفها ألتصق بها ويلحمها ألوذ تنهرنى أبكى عيونا وأنهار أثمل . أتجشأ ممثنا بالفيض تهزئى انتفض أفيق من عبث أضغاثى ، إلى من أعود ؟ كلتاهما تشدنى ألعن حلم يقظتى أقفز مذعورا من أرجوحتى لا لست أمى ولا صدرك حلالا" ^(٢٥) .

إن الرجل - هنا - يعانى "عصايا حصاريا (obsessive Neurosis) (**)" حيث يجد نفسه أسير فكرة أو صورة تفرض نفسها ولايستطيع طردها (***) ولما كانت هذه

(*) حيث يصاب الأبن بعقدة أوديب ، ومن ثم نجد لديه الرغبة فى امتلاك الام نظير زوال الأب . وحين يزول الأب وتتزوج الأم للمرة الثانية نلاحظ انتكاسة نفسية الأبن للمرة الثانية ..

(**) أنظر تعريف "العصاب الحصارى" (obsessive Neurosis) : بكتاب "العصاب القهرى" : د. محمد عبد الظاهر الطيب: يصف "ايزنك العصاب الحصارى" بأنه "حالة اضطراب سيكولوجى حيث يفكر الفرد بشكل =

الفكرة مرتبطة بصورة من صور التحريم (الام) أحدثت ما يشبه بالخصاء (Castra-tion) حيث بقي الرجل أسير رغبة متناقضة لأنها ما تكاد تظهر إلى عالم الوجود ، حتى تقضى على نفسها بنفسها : (لا لست أمى ولا صدرك حلالا) ، وما يزال جدارا غير مرئى غير قابل للعبور يفصله عن موضوع "رغبته" : (تشابكت الوجوه كلتاهما تشدنى) وينتهى به الحال بأن يفر بعيدا عن موضوع رغبته : " مع خيوط الفجر تسالت بحقيبتى إلى الطريق" (٢٦) .

هكذا يهرب . هو اليوم - بعيدا عن حبيبته بعد أن طال عشقه لها فى صمت - حين كانت زوجة لأخيه لكن أخيه قد مات وبقيت مثله وحيدة ، وهو ما زال يحلم بها ما زال لا ينام وهى تنتظره لكنه يبتعد هذه المرة تماما كما ابتعد عن زوجته الأولى بالطلاق من قبل وقد كان دخولها حياته بالزواج يحوى نوعا من الصدمة "اختلال جذرى فى نظام الحياة جسدها أخرس لا يصدر تعبيراً أنام مثل كيس قطن يخمده تراب" (٢٧) .

فإذا كانت دوافع الحب تحولت لديه فى الزيجة الأولى إلى دوافع عدوانيه ، حيث نجده ينتعها بكل الألفاظ : "نكديه مخها فاضى بليدة جسدها أخرس مثل الشريك المخالف يلتوى شعرها كذيول الفئران" فإن نفس الدوافع يقابلها حفزات طرد (تجاه المرأة الحبيبة) تشتمل على ميول "أودية" (تجاه الأم) وميول استنمائية (تجاه الحبيبة) وهذا يفسر لنا ذلك التناقض الوجدانى تجاه الحبيبة أو اجتماع البغض والحب فى وقت واحد : (أثل # أتجشأ) ثم هروبه أخيرا منها .

= حصارى أو يكرر بشكل قهرى فكرة نوعية أو جلسة من التفكير تدخلة تدريجيا فى القهر ، عندما يكون غير قادر على التخلص منها" ص ٢٥ وقدم "ايدلبرج" تعريفا للعصاب الحصارى القهرى "مؤاده" أن هذا العصاب يتميز بأفكار وأفعال متكررة هى غريبة عن "الأنا" وتستخدم كدفاع ضد تناقض الوجدان يؤدى إلى عجز اتخاذ القرار وتظهر شكوك قهرية فى صورة سمة لخلق عصابى والشخص فى هذه الحالة لا يفهم الدلالة الحقيقية لأفكاره الحصارية" ص ٢٤

(**) يعرف "بيرون" الحصار : (obsession) على أنه فكرة أو صورة تفرض نفسها على الفرد فى استقلال عن الإرادة ، نتيجة للتأثير التلقائى للآلية النفسية . ويعرف "شافر" الحصار فيقرر أنه "فكرة معاودة لا يستطيع الشخص منعها على الرغم من أنه يدرك سخفها وتجريدها من المعنى وعدم جدواها : (انظر كتاب العصاب القهرى ص ٢١ ، ٢٢

إن العلاقة غير السوية بالمرأة تزيج النقاب عن واقع غير سوى وعن شخصيات مريضه تبدى المسافة العينية الفاصلة بين الجنسين ، وتبلورها فى شكل مساحة زمنية ، ومكانية تعبر عن التناقض والزيف فى مجتمع تسوده علاقات الملكية لتنف العلاقات الإنسانية ويقع كل من الرجل والمرأة أسير هذه العلاقة . فهو يمتلكها وهى ترد الفعل بامتلاكه وهو طفل ولذلك من النادر أن يستقل - الرجل عن أمه نفسيا فى مجتمع أبوى متخلف ، مهما كبر فسيظل مرتبطا بروابط خفية بالأم .

فالابن فى قصة "كانت هى الأضعف" لنوال السعداوى "ضحية لسيطرة الأم : التى احتجرت لنفسها القوة ولم تورثه غير القبح والضعف" (٢٨) يحاول التواصل مع أهل القرية : "يقرأ لهم الجرائد ويكتب لهم الخطابات ويحل مشاكلهم ويخطب الجمعة حين يغيب الإمام ولكن عقله وذكائه لن يشفعا له فالرجل عندهم جسد قوى وليكن له رأس بغل" (٢٩) والعجز عن التواصل يؤدى إلى نكوص ورغبة فى العودة إلى الرحم أو الالتصاق الحميم بالأم : "كان يريد أن يمتزج بها مرة أخرى لتلده مره أخرى بعضلات أكثر قوة" (٣٠) ولكن هيهات فلحظة الخروج من الرحم قد مضت ، ومعها مضى آخر أمل فى العودة وليكن الهروب - إذن - إلى الحقول والقرى المجاورة بديلا ومخرجا لكنها رحلة مليئة بالخطر "سمع عواء الذئب من بعيد فاستدار عائدا جريا إلى داره" (٣٠) وكأن لامناص - لديه - من الانزواء أو العوده إلى رحم الأم .

هكذا يدفع الرجل - فى النهاية - ثمن تعويض المرأة عن الغبن الذى يلحقه بها المجتمع فى شكل تبعية غير واعية للأم ، تجعله فى النهاية تابعا للزوجة ، التى تلعب نفس دور الأم .. فهى فى النهاية تعيش علاقة الزوجية ، تحت شعار التملكى ، الذى يرضيها تماما ، ويعوض لها غبنها .

٢ - عامل الجسد :

إن تفجر العجز الجسدى للرجل لا يأتى - بالضرورة - نتاجا للزمن (الشيخوخة) ، لكنه - أيضا - يأتى نتاجا لعدد من العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ،

التي تعمل على قمع نزوة الحياة (الجنس والحب) ، فهذه النزوة لا تفلت من تراث القمع الطويل الذي هو في النهاية تعبير عن تغلغل القهر ونفاذه إلى الأعماق ذلك أن التعبير الجنسي الإرادى هو عنوان الاستقلال . وركود الجسد درجة من درجات ركود الروح والعقل . بل إن "الجسد يكون أحيانا أذكى من العقل ، وأفصح تعبيراً .. وخداع الذات الذي يجوز على العقل لايجوز على الجسد ما من شيء يخدع عن الجسد عن أحاسيسه" (٢١) .

تتساءل الزوجة - فى قصة "الرجل ذو الأزرار" لنوال السعداوى : أعجب من ساقى ، كيف يثقلان إلى ذلك الحد ، وأنا أسير من الصالة إلى حجرة النوم ، فيصبح جسدى كله ثقيلًا ، كمريضة ، أو عجوز ييست مفاصلها " (٢٢) فالجسد - هنا - يرفض اللقاء مع الزوج ، بينما لسانها يعجز عن التعبير عن هذا الرفض ولذا تستمر بينهما الحياة (فى قصة "رجل") وهى لاتستطيع أن تعرف سر الإحساس الغامض الراقد فى أعماقها ، والذي يفصل بينهما وبينه كلوح من الزجاج البارد . كل ما تعرفه أنها صدمت حينما رآته فى وضع مشين مع "السيد الوكيل" لا لأنها اكتشفت شذوذه ، بل لأنها رآته عاريا - لأول مرة - "لم تكن تظن أن جسمه نحيل إلى هذا الحد ، وأن عظام كتفيه دقيقة وصغيرة بهذا الشكل" (٢٣) فى هذه اللحظة أصيب جسمها بمس كهربى .. تجمد جسمها فى مكانه .. ربما لم تكن أهو حلم أم حقيقة لكنها كانت تراه بوضوح" (٢٤) .

فالزوج فى قصة "رجل" لنوال السعداوى حينما تعرى جسده ، تعرت حقيقته ، بدا قبحه واضحا أماما عينيها فبدا يبكى . وراحت هى فى دوامة التساؤلات : لم تراه أبدا بغير ملابس ! .. حتى فى تلك اللحظات التى كان يمكن لها أن تراه بغير ملابس لم تكن تجزؤ على أن تفتح عينيها ! ما الذى يمنعها - إذن - إنه" الخوف والرغبة للتجسس على ذلك الشيء الخطير الذى اسمه جسد الرجل - كانت ترهبه وتجهله" (٢٥) .

إن عدم المعرفة بالآخر (الزوج) تكشف النقاب عن سر العلاقة الجسدية الراكدة التى تحول دون إشباع المرأة ، وتصف الزوج بالعجز : "لم يرضها أبدا - كانت توهمه وتوهم نفسها أنها رضيت ، لكن جسدها كثيرا ما كان يخونها فيظل متشبثا به مستجديا مستميتا ليبلغ النهاية فلا هو يبلغها ولا هو يكف عن الطلب" (٢٥) .

إن استيعاب الآخر "يعنى الامتزاج به ، والامتزاج يتطلب المعرفة والحب ، وكأن عجز الرجل الجنسى مرده عجز المرأة النفسى ، وعدم قدرتها على التواصل معه يجسد المساحة الفراغ التى تفصل بين الزوجين ، كلاهما - فى نظر المؤلفة - ضحية لمجتمع أجاد صنع الفواصل بين الناس .

فهى مازالت تجهل سر المساحة الفاصلة بينها وبينه ، لكنها تستمر فى علاقتها معه ، وهو " كان يحاول أن يرضيها رغم إرادته . رغم رغبته ، عشناوى لم يرغبها ، لم يحبها أبداً" (٢٥) لكنه أيضا يستمر .. ويستمر معه الاحساس الغامض بهذا الجدار الفاصل بينهما .

وهذه الشخصية القصصية (بانهارها) تعكس الواقع الاجتماعى المنهار ، وهى لذلك تبدو كشخصية منسجمة - مع هذا الواقع - حيث تعكس بازداواجيتها وانسحاقها القيم المزدوجة فى المجتمع ، والعلاقات الانفصالية فيه فى صورة شخصية مزدوجة ومحلية فى الوقت نفسه : (شخص أمين فاضل عفيفى ، شخص عشناوى) فبينما "الخارج" يتحلى بالفضيلة (يعبر عنها " الزبيلة" التى تعلو وجه السيد أمين) وبالقوة (تتجلى فى اسم الشخصية ومظهرها الخارجى : "عشناوى) نجد "الداخل" بارد ومقهور ويتجلى هذا القهر فى صورة العجز الجسدى والبكاء أمام الزوجة ..

وصورة الشخصية هنا تبدو متماسكة فنيا ، فرغم أن الخارج لا يعبر عن الداخل إلا أن هذا فى جملة صورة المنقسم (شكله عن مضمونه) فى جملة قيمة وسياساته وعلاقات أفرادهم ببعض .

ورغم تماسك هذه الشخصية إلا أنها لا تخلو من المعالجة التقريرية للراوية / المؤلفة ، التى تتدخل بصوت خارجى (المؤلفة) كل حين لتقرير نواحي القصور والضعف فى هذه الشخصية ، من ثم فالصورة الفنية لهذه الشخصية تأتى متأثرة إلى حد بعيد بمنظور الكاتبة إلى الرجل بصفة عامة .

٣ - عامل المجتمع :

أول ما نلتقى به فى القصة النسائية هو الرجل "الرقيق" (أى الرجل منذ عصر الرقيق كما فى قصة "بحر النيل" لجاذبية صدقى) والمعروف أنه من المفروض أن مشكلة الرقيق قد انتهت منذ أكثر من قرن ، ولكن "جاذبية صدقى" مع ذلك تحيى هذه المشكلة .. ودلالة ذلك أنها تبحث عن الشخصيات المقهورة فى الزمان والمكان حيث تجد مواهبها الابداعية مجالها فى الدفاع عن مثل هذه الشخصيات^(٣٦) حيث يتجاوز عامل المجتمع والتاريخ فى سحق الفرد وقهره ..

و "مرسال" - فى قصة "بحر النيل" - مقهور بفعل الطبقة التى ينتمى إليها ، وهى طبقة العبيد .. يعجز عن الاستمرار فى العيش مع حبيبته لأن أخرى ، غانية) تشتتية لتلهو به ، وبناء على توسله أشتتت أيضا "بحر النيل" حبيبته غير أنها اعتقتها سريعا .. هذا يبدو - أيضا - تحول الرجل إلى سلعة أو قطعة من الشطرنج تتبادلها النساء ، على عكس ما هو كائن ومعهود فى المجتمع . وفى الواقع وهذا يعكس موقف الكاتبة / المرأة من الرجل (كما سبق أن أشرنا) .

ومع تبدل الزمن والتاريخ ، تتبدل ملامح القهر ، فبعد أن كان سافرا عن وجهه فى عهد الرقيق ، فإنه يرتدى قناعا ، ويغرب عن نفسه - لافى هيئة فرد يمتلك زمام الأمور - بل فى هيئة : ظروف اقتصادية .. وعرف متخلف .. وأحزاب متضاربة .. الخ .. وجهات القهر كثيرة ، لكنها أيضا غامضة وغير مرئية .. تبدو كالاخطبوط فى وعى الانسان المعاصر : "هذا زمان قبيح الوجه كذاب .. أنا وأنت به والحق أغراب"^(٣٧) .. وبدل أن كان الفرد يفقد حريته فى عهد الرقيق ، أصبح - فى عصرنا الخالى - يفقد بالتدريج ذاته: "فى المرأة .. لمحت وجهها يشبهنى كأن شيئا قد تغير .. ليس فقط فى داخلى ولكن أيضا فى تعبيرات وجهى"^(٣٨)

وماذا يتبقى بعد أن يفقد الفرد ذاته بالتدريج ، فى علاقاته بالآخر ، ماذا يتبقى بعد أن يموت الفرد معنويا: "أحيانا أتصور نفسى وذلك المخلوق الجالس أمامى وقد استحلنا إلى موميأوين من موميأوات أجدادنا الفراعنة .. لاتزال أجسادنا حاضرة ولكن أرواحنا ومشاعرنا جفت ويبست .."^(٣٩) فالخواء الروحى والعاطفى - إذن - مرض معدى ، أو بمعنى آخر ينتقل بالايحاء بين الفرد ، والآخر ، وفى لحظة كخطف

البصر يجد الفرد ضياعه مجسداً في عيني الآخر : "أصبح كمرآتها الحميمة ..
تضطدم كل صباح في عينيه بجميع اضطراباتهما وهواجسها الداخلية" (٤٠) .

هكذا في يسر يموت الحب بواسطة المسخ الذي تعرضت له الذات تدريجياً ،
تتبدل حرارته ويضل عن طريقه : ولذا تأتي عناوين قصص "عائشة أبو النور" في
مجموعتها : "الحب طفلنا الضال" : رأسى في مواجهة حائط" ، دموع الانسان الآلى"
امرأة ضد امرأة" ، "الحب لا يدخل بيتنا" ، "اغتراب" .. الخ .

و حين يفقد الفرد ذاته ، فإنه يفقد أيضاً القدرة على الامتزاج بالآخر ، والعكس ،
فالعجز عن الامتزاج دليل فقدان الذات . "فالفتي" في قصة "لعلة الحب" : لنوال
السعداوى" رغم كونه يملك سبعين فدانا إلا أنه يحس ضياعاً : "أنه بدونها .. وحيد
ضعيف أعزل ، كأنما هي التي تحوطه وتكؤه برعايتها وتحميه" (٤١) وحين تحتاج هي
إلى قوته .. عونه .. ومساعدته النفسية لها فإنه يعجز : "كان يريد منها أن تتكلم .. أن
تتكلم أن تشجعه كما كانت تشجعه كما كانت تشجعه دائماً .. لكن احسان ظلت
صامتة .. كانت .. تحتاج إلى شفقتة وعطفة" (٤٢) فقد أحست بفقرها أمام عينية كأنها
عارية .. خيل إليها أنه بصمته هذا يعبر عن استيائه لفقرها .. ربما كان يظن أنها
غنية .. ربما .. لكنه تسمر في مكانه كالتمثال .. لم ينطق بحرف .. وسألت نفسها
أتراها أحبته ؟ ولم تعرف الجواب .. أرادت أن تساعدته وتحميه تماماً كما تفعل مع
أبيها المشلول المريض" (٤٣) .

فعجزه عن التعبير التلقائي يوازى الشلل والعجز .. يبني سورا عالياً دون تواصل
حقيقي يذيب المسافة الكائنة بينها ، ورغم الاقتراب المكاني إلا أن النوايا تظل منطقة
.. نائية وخفية : "سعيد يسأل نفسه : إليه السبب .. ويسألها .. أنها تتجاهله .. لعلها
كانت تحبه .. لعل .. لعل .." (٤٣) وتمر الأيام ولا يدري هو لماذا ؟ .. ونيتة - في ذهنها -
تظل خفيه وغامضة .. وبالتدريج تبتعد تماماً .. بينما هو يظل - في - مكانه .. عاجزاً
عن الاقتراب .

٤ - عامل مهني - اقتصادي :

العمل يبدع الفرد ، ويخلق المجتمع "يعيد التوازن للشخصية المضطربة ، ويبني بانسانيته انسانية السوى ويحققها .. الذي يعمل نفسه ويخلقها ، من لا يعمل يفقد ذاته ، ويعادى مجتمعه ، ويسقط لأنه يسقط من نسق القيم" (٤٤) .

هكذا يكون العمل بمثابة الأداة التي تخلق انسانية الانسان ، حين تنمي فيه ذاته ، وتخلق فيه قيما لا مادية فقط ، ولا اجتماعية فحسب ، بل وروحانية أيضا . فالعمل أذن إيجاد وإحداث وإبداع للفرد ..

فحب العمل يتقف وينمي من ذات "الطبيية" في قصة "تعلمت الحب" : "شعرت أنني لا أجد فرقا بيني وبين "عم محمود" بل أحسست أنني أحبه .. ذلك التمرورجي الفلاح" .. (٤٥) وإلى جانب إحساسها - في جو العمل - بنزعة المساواة : " مفيش فرق بين الناس وبعض " (٤٦) نجد إحساسها بالانتماء إلى المكان ، بحب الفلاحين - يزداد يوما بعد يوم .. وبدل أن تتوجه بمشاعر الحب نحو فرد واحد (الرجل) نجدها تتجاوز تلك المرحلة بتبني حب عام للمجموع من الفلاحين : "وجدت حبي .. إنه هنا .. في كل شبر من هذه الأرض الخضراء .. وفي كل عين من هذه العيون الحانية الدافئة" (٤٦) .

هكذا يبدو العمل قيمة تحدد إنسانية الإنسان ، وتضيف بعداً "اجماليا إلى المكان ، والشخصيات المثمرة في العمل قادرة على تنشيط مقومات الحياة في كل ما تلمسه أيديها ، والعكس صحيح ، أي أن فقدان الذات امتداد لفقدان النشاط الداخلي بنفي الاستخدام المثمر للطاقة الإنسانية.

فالعمل هو ذلك الشيء الذي يحس صاحبه بأنه مهم (في قصة "ذلك الشيء المهم "لوفية خيرى") .

فالوظيفة بالدرجة السابعة في أرشيف الوزارة تضيع امكانات " محمد بن عبد ربه" ، لاتشعره بأنه ذلك الشيء المهم ، فدائما يشعر بأنه سجين داخل ذاته : " ذخيرة وطاقة هائلة محبوسة بين الضلوع تنتظر اللحظة المناسبة لتندفع خارجة فتحدث ما تحدث من دفع للحضارة " (٤٧) إنه يكره هذا العمل ، لكنه مجبر كل يوم على الذهاب إليه وهناك " يحس إن شيئا ثقيلا كقطعة من الحديد تنزلق في أعماقه وترسب في قاع

نفسه فتشل حركته وتخرس فرحته .. فقط يشعر بالغثيان .. ليته يبكى .. فربما انزاح عن كاهله ذلك الشيء الثقيل" (٤٨) .

هنا يتبدل العمل من قوة دافعة للفرد إلى إرادة لقهره .. تسجن مواهبه ، وتحجم من طاقاته . ويصبح إنجاب الطفل - فى هذا المناخ الاجتماعى - هو الشيء الوحيد الذى يسبغ المعنى والقيمة على الحياة ، بعد أن أنعدم - منها - المعنى والقيمة : " أحس " محمد بن عبد ربه " أنه قد أصبح لأول مرة ذلك الشيء المهم ، وتمنى فى قرارة نفسه لو يرزق فى كل يوم بولد (٤٩) .

وبدل أن كان العمل هو الوسيلة الأولى للفرار من سجن الذات المعزولة ، أصبح إنجاب الطفل هو الغاية والبديل .

وبالتدريج يتحول العمل إلى أداة مسح للإنسان ، حيث تفقده ذاته ، وتحوله من إنسان إلى آله . ففى " دموع الإنسان الآلى " لعائشة أبو النور " يشعر الرجل بأنه آلة مستهلكة مستنفذة كل شحناتها الحيوية " يزداد فى كل لحظة اقتناعا بأنه يحتفظ فى أحد أجزاء جسمه (بزنبك) أو ربما ببطارية تشحن أثناء نومه فى الليل .. وفى الصباح يقوم لياشر .. نشاطها اليومى المرسوم . " (٥٠) .

والموظف فى قصص " نوال السعداوى " : رجل ، المقال ، نظر ويحفظ ، والرجل ذو الازرار " مجرد " ترس " فى عجلة التضليل الكبرى التى تستخدم أمثاله وسيلة للحفاظ على القهر والتسلط " (٥١) ، مقهور دائما من كل المديرين والرؤساء ، ومن " اللوائح والدرجات والكادرات والتقارير السرية والبدلات والجزاءات ، كلها مجتمعة متراسة فى ثقل واحد تدرس وتضغط على كيانه النحيل وتسحقه وتبسطه كرقاقة من صفيح أو كورقة سجارة " (٥٢) .. وهو فى النهاية " صورة تشخص غيره . صورة طبق الأصل لكنها ليست الأصل أبدا " (٥٣) مستلب نفسيا من رؤسائه ، حيث يشعر " أنه يفقد شيئا .. مهما غير منظور " (٥٤) . ومستلب جسديا - على المستوى الرمزي - من السيد الوكيل ، فجسده العارى الذى لم تره زوجته قط ، رأته وهو فى وضع مشين مع السيد الوكيل " (قصة رجل) : هكذا يبدو القهر الجنسى لصيق القهر المعنوى الاقتصادى .. وكل منهما امتداد ووجه للآخر .

فى " إدارة حكومية " لزينب رشدى " يبدو عبوس الموظف صورة قسوة الطبيعة فى المناخ الوظيفى : " فالأشخاص تماما كالطبيعة ، ضحايا ظروفهم ، ليس منهم من قرر أن يكون أسمر فكان أو أبيض فكانه .. ولكن لكل منهم اعتراض ، احتج طالبا التغيير .. إلا أنه لم يتوقف .. علاقات الاعتراض هذه مرسومة على كل الوجوه الراضة .. المصابة بظروف صعبة . ظروف ضد الرغبات الطبيعية . فى النفس .. وهذا الأستاذ - الذى لم أعرف اسمه - مرسوم .. بل محفور على وجهه الاعتراض .. الرفض .. الذى لم يؤد إلى نتيجة وظل فى حد ذاته عادة وطابعا " (٥٥) .

فى أسلوب الحياة التملكى - فى المجتمع " الأبوى " - تكون العلاقة بالعالم علاقة ملكية وحياسة ، علاقة مراد بها : أن يكون كل شخص وكل شئ ملكا لى ، ربما فى ذلك ذاتى نفسها ..

والمال هو الوسيلة الأولى لتدعيم هذه العلاقة ، ولتحديد هويتى هذه - كإنسان معاصر - أخصها فى الصيغة الآتية : " أنا موجود بقدر ما أملك " ..

ومنذ تقسيم العمل ، أو منذ نشأة الأسرة الأبوية ارتبطت قيمة الرجل بماهية ما يعمل ، أو ما يملك . لا بمقدار ما يكون . ومتلما شيئا الرجل المرأة - فى هذا المجتمع - إلى مجرد جسد . نجد الرجل تشئ - هو الآخر - إلى حافظة نقود ، ورجل بلا مال لا يساوى شيئا ... ؛

ويصبح الفقر أداة قهر فعالة ، وشم عار يدمغ به كيان الرجل ليحسسه بالنقص أمام المرأة ، وتجاوز هذا النقص يكون تارة بالعمل خارج البلد (ذهب ولم يعد " : " منى رجب " - مهمه صعبة : إحسان كمال) وتارة أخرى يكون بالسرقة والقتل (صقيع الأفران : " هدى جاد " - فاعل خير : صوفى عبد الله) . وأخيراً بالكذب لتوهم الثراء (الواحه : صوفى عبد الله) .

ولأن الوظيفة لم تتجه من مأزق الفقر (٩ شارع النيل : " سكينه فؤاد " - أخوك عبد الله " أسما حليم ") فلا مناص إذن من الحلم : " تصوروا .. ما زلت أحلم .. كائن

مدهش وعجيب هذا المخلوق الذى أحمله " (٥٦) أو الرضوخ بالاستكانه والاستسلام فى الحجرة حتى الموت (أخوك عبد الله) .

هكذا يبدو المال بمثابة العصا السحرى فى حياة الرجل ، به يتحول إلى رمز من رموز السلطة والسيادة . وبدونه يتقهقر إلى درك أدنى أمام المرأة ، فينكص ليتحول إلى شئ ، وتتبدل وضعيته من فاعل إلى مفعول .. ومن سلطة إلى أداة ومن قاهر إلى مقهور .

٥ - عامل سياسى :

وتؤكد " كيت ميلت " (*) أنه لا توجد إمكانية للهرب من الربط بين العلاقات الخاصة فى حجرة النوم أو السياسة عامة فى الوقت نفسه وتلك هى أحد مفاهيم الحركة النسائية (Feminism) كشخصية فى الحقل السياسى حيث هناك محاولة لعدم الفصل بين الذات والموضوع حتى لاتظهر النظرية مجردة أو منفصلة عن الموضوعية ففى كل نص نلمح بعض الاشارات السياسية - غير منفصلة - عن مفاهيم العلاقة بين الذكر والأنثى " (٥٧) .

والوعى بعوامل قهر الرجل سياسيا فى القصة النسائية مرتبط بالوعى بتصوير الكاتبات ومفهومهن لماهية السياسة ، فالكاتبة فى تعاملها مع السياسة ، تحاول أن تفرض قيمها الداخلية والتي تؤكد طابعها الشخصى مع صبغه بشكل وجدانى على القيم الخارجية عموما . والتحديات السياسية العامة لاتنفصل عن التحديات الفردية .. (فهناك تداخل بين الخاص مع العام أو السياسى مع الذاتى) (٥٨) .

والمسائل الشخصية فى حياة الرجل العادى تعد مسائل سياسية عند كل من : نوال السعداوى ، إحسان كمال ، عائشة أبو النور ، سلوى بكر .

وتصور نوال السعداوى " للسياسة يبدو من خلال طرح الخلل الكائن فى العلاقة الزوجية (موت معالى الوزير سابقا ، رجل ، الرجل ذو الأضرار ، اعتراف رجولى) ،

(*) - Kate Melette : Sexual Politics.

كأمتداد للخلل الكائن فى العمل بين الرؤساء والمرؤسين : "لأننى فى حجرة الاجتماعات افتقد الجراءة والسلطة فلم يكن أمامى إلا حجرات النوم"^(٥٩) حيث يعيد صياغة القهر - مرة أخرى - مع من هى بونه فى القوة : "كيف تجرؤين ؟! ... وأنا الوزير ، ومهما ارتفعت فأنت فى النهاية امرأة مكانها فى الفراش تحت الرجل ؟! " . (٦٠) .

وهرمية العلاقة السلطوية تبدأ من الأسرة ، وتمتد حتى القاعات السياسية : "تعودت أن اكنم كراهيتى أمام رؤسائى ولا أنفس عنها إلا فى مكتبى مع المرؤسين أو فى بيتى مع زوجتى كما كنت أرى أبى يفعل مع أمى . دائماً كنت أعجز عن التنفيس عن كراهيتى أمام رئيسى .. فما بال الأمر حين يكون رئيسى ليس موظفا وإنما هو رئيس دولة كلها" (٦١) .

ويكون العجز فى التعبير عن الحب (فى لعله الحب) امتدادا لتاريخ القمع الطويل الذى يتعرض له الابن من الأب على مستوى النطاق الأسرى (اعتراف رجولى) أو من رجل السلطة على المستوى السياسى - المتمثل فى القاضى والحاكم ورجال البوليس - (الجلسة السرية) ، أو من الفقر والقمع ، على المستوى الفردى والوظيفى (المقال) .. ومن ثم فقهر الرجل الذاتى لايتجزأ عن قهره السياسى والاقتصادى والجسدى أيضا (ففى قصة "رجل" ضببطت الزوجة زوجها فى وضع مشين مع السيد الوكيل" .. ومما يعكس رمزية الأغتصاب هو ملازمة حدث القهر للرجل من "السيد الوكيل") .

وفى مجتمع لا تنفصل فيه قضية الفرد عن قضية المجتمع ككل لانجد ! انفصالا - إذن بين القضية السياسية عن القضية الاجتماعية أو الجسدية أو الاقتصادية ، بالعكس هناك ارتباط بينهما .. فقهر المواطن سياسيا - إذن - يعد قهرا شاملا ، يطرحه كل خلل فى جزئيات العلاقات الشخصية .

وفى قصتى "إحسان كمال" : "فتشوا هذا الرجل ، "انتهت اللعبة ، يجد الرجل نفسه أسير الشعور بالخوف والمطاردة ، حيث يصبح محاصرا أمام ذاته .. والدرجة فى العمل ، أتى قريب رئيسه ليأخذها منه ، خطيبته تركته وتزوجت نتيجة اهتمامه بإخوته ، البيت الذى يسكن فيه تزيله البلدية لتوسع شارعاً .. سلسلة من الفشل والظلم

يراها تحاصره .. تجرده نفسيا ، دون ذنب منه ، يرى أحلامه تنهار منسحق ، حتى هذه المرأة الجميلة التي تنظر إليه وسط الزحام يفاجأ باتهامها إياه بالسرقة .. وسط الجموع الصامتين ، فالسيدة - هنا - رمز للظلم والقهر ، والجموع هي الجماهير السلبية الصامتة ، والرجل هو القضية والكلمة الضائعة .

وفى قصة : "انتهت اللعبة" يدرك الرجل أنه يساوى كلمته ، والحكم - الرمزي - الذى أصدره عليه القاضى بعدم الكلام - دلالة القمع السياسى - إنما هو حكم جائر ، يضيق به الرجل ، ولا يعود إليه توازنه النفسى إلا يوم أن قتل الحارس ، حينئذ عادت إليه نفسه من جديد حيث بدأ يتفجر من الداخل فى شكل نشاط يهتف بالحرية فى كلمات ..

هكذا تبدو السياسة فى تصور الكاتبة مجرد مسائل شخصية ، تطرح بجدليتها هذا الخل الكائن فى كل جزئيات النظام الاجتماعى والاقتصادى . وكأن إحداها مرآة الآخر .

وفى قصص "عائشة أبو النور" يصبح الأب ، والابن ، والأخ هم الجناة الحقيقيون الذين يفتصبون وجود المرأة (لكنهم لم يفتصبوا روحى) ويصبح الرجل هو المسئول الأول عن تدمير معانى الحب بانصياعه لنار الحرب الأهلية فى لبنان (الهدف = صفر) ويقف المجتمع حائلا دون تواصل حقيقى بين الجنسين بتجريمه .. وقمعه لمشاعر الحب . وفى قصة "تحقيق فى جريمة حب" يأتى رجل القانون متهما الرجل بالخروج على التقاليد لتقبيله حبيبته على رأى من كل العيون : " ذنبك أنك لم تتستر على الحب فى أعماقك .. جهرت به على الملأ " (٦٢) .

وفى هذا المناخ تغيب الحقيقة كما غاب الحب (الحقيقة اسمها خالد) ويشىء الإنسان إلى الة (دموع الإنسان الآلى) حيث بفتقد فى عالمه إلى المشاعر الحميمة ، والتي من شأنها أن تربطه بالجذور (الحب لا يدخل بيتنا ، الحب طفلنا الضال) ..

فالاحباط أو الفشل فى الحياة الشخصية أثر وانعكاس للنظام السياسى الذى يهدف فى احتوائه للجسد إلى امتلاك كيان وروح المواطن "إذ من المعروف أن أقصى

درجات السيطرة تتم من خلال الجسد والتحكم - عندما يفلت الجسد ويعبر عن طاقاته ورغباته بحرية يفلت الإنسان من التسلط والقهر. (٦٣) .

وفى قصتي "سلوى بكر": "امرأة على العشب ، أم شحته التى فجرت الموضوع" نجد القهر السياسى يجعل من الرجل ضحية وجلادا فى الوقت نفسه ، فالشاويش - فى امرأة على العشب ضحية للضابط الذى طلب منه خمس قضايا فى ظروف ثلاثة أيام من أجل أن يترقى ويحظى كتفه بنجمة جديدة ، ويتذمر الشاويش وهو يبوح لضحيته" المرأة أم الولد صاحب الكلب" طالبا منها المساعدة بالمساومة : أن تبيع أمنها وراحتها فى السجن كمتهمة فى قضية تسول مقابل جنيه ونصف جنيه" والضحية هنا ليست ضحية بل هى مزيج من مخبر ومتسولة تعرف كل أسرار النظام منه وتساومه فى أجرها ومن ثم فالطرفان يلعبان لعبة واحدة ، حيث يتبادلان المشاعر والصفات ويتوزعانهما وذلك يعنى أن الاختلاط الناشئ عن التبادل سيصل إلى القسم نفسه وحتى إلى رئيس الجمهورية وأعضاء الحكومة .

إن كل انسان راضخ وتابع على أى مستوى معين من سلم السيطرة والقهر ، يلعب دور التسلط على من هم أدنى منه مرتبة أو قوة" (٦٤) أو بمعنى آخر أن لعبة القهر متبادلة بين أطراف اللعبة وامتلاك السلطة هو المحور والفيصل فى الحركة الجدلية .

إن موقف "سلوى بكر" من القهر السياسى - الذى تتعرض له المرأة ولايفصل عن ذلك القهر الذى يتعرض له الرجل كمواطن - يبدو من خلال السياق الاجتماعى والسياسى الذى تطرحه من خلاله قضيتها : ففى قصة أم شحته التى فجرت الموضوع " مثلا تبين لنا : أن التنظيمات السياسية الممثلة بالمناضل السياسى "حسين دياب" كانت فى انتفاضة" يناير" متخلفة عن الحس الشعبى والفعل الجماعى الذى تحرك بعفويه ضد السلطة أثر ارتفاع الأسعار ، على حين أستطاعت "أم شحته" بكل تلقائيتها وبساطتها أن تفجر القضية .. وتصبح فجأة فى هوجة" ١٨ ، ١٩ ، يناير قائدة وموجهة ومخططة تترك بالمتقف الثورى وراءها كسيحا وبهذا يبدو أن طبقة المثقفين بكل وعيها وثقافتها وكلماتها المنمقة مشلولة عاجزة عن التواصل مع باقى الجماعة على حين استطاعت أم شحته أن تفجر القضية .

وكان الثورة على القهر السياسى "أقوى عند المستضعفين فإمكانية خرق التواطؤ الأيديولوجى ونزع الأقنعة الكلامية أقوى عندهم ، فهم يدركون أبعاد النفاق والكذب والتذوير فى خطاب السلطة لأنهم ضحايا هذه السلطة" (٦٥) والمرأة "أم شحته" بحكم وضعها الهامشى (كطبقة دنيا - وكامرأة) تربة خصبة للثورة ، تعد نموذجا يختلف عن نموذج البطل التقليدى فى الأدب حيث " يتقاطع منظورها للثورة مع منظور المثقف الذى تقدمه الكاتبة وقد ازدحمت رأسه بالشعارات والنظريات . إن هذا المثقف يتخاذل عن اتخاذ أى موقف فعلى " (٦٦) - كثائر - بل يصبح "محض فرد بسيط يسير وراءها مثلما يسير الآخرون " (٦٧) .

ومن الكاتبات اللاتى تعاملن مع السياسة من خلال النظام الاجتماعى : وفية خيرى ، سكيته فؤاد ، نعمات البحيرى ، سهام بيومى ..

ففى إطار رمزى تقدم "وفية خيرى" فى قصتها "المالك الجديد" القهر السياسى الواقع على الجماعة من خلال الفرد وليكن صاحب عمارة : يخطط من أجل الاستيلاء على العمارة من مالكيها الأصلي - من خلال إغراقه فى الديون - ثم من المستأجرين بعد أن يعدهم بأنه سيعيد تنظيم البيت من جديد" ويأته سيحولهم من مستأجرين إلى ملاك . ثم يحول البوابين إلى جواسيس بعد أن حول العمارة إلى مستعمرة مكونة من دورين : الطابق العلوى يسكنه هو والسفلى كان مجرد حجرات تمليك ثم عمل على أن "يطفىء أنوار العمارات التى يملكها اعتبارا من ساعة معينة من المساء توفيرا للنفقات" (٦٨) .

والكاتبة - هنا - تقدم الأسلوب الاستعمارى فى السلب وكيفية الاستيلاء .. كما تقدم المقولات الاشتراكية التى ابتذلت حين يفرغها المستعمر من مضمونها ثم يستغل ظاهرها لمصلحته ومن هذه الاشارات : " سيعيد تنظيم البيت من جديد " تقييد حريتك .. هذا لصالح المجموع " .. " المالكون الحقيقيون .. " وبهذا يحقق العدالة للجميع" (٦٩) أيضا مفهوم الطبقيية يقدم فى إطار رمزى حيث يصر المالك على السكن فى الطابق العلوى والباقيون فى حجرات تمليك فى الطابق السفلى .. وأخيرا عمله على اطفاء الأنوار مساء كمحاربة للمعرفة أو المثقفين من جانبه " يطفىء على الأنوار فلا أستطيع القراءة .. فأنا لا أعيش إلا من أجل المعرفة" (٧٠) .

هكذا تؤكد وفيه خيرى أن سلب المواطن جزء من سلب الوطن ، وأن قهر المثقف يبدأ من خلال هدم معطيات فكر يعتنقه (الاشتراكية) ويحميه وينتهى بتكبير حريته فى إطار انتمائه للمجموع : "ماقيمة تعاسة فرد واحد إذا كان الكل سعيدا ؟؟" (٧٠) .

وفى قصص " سكينه فؤاد " (يوم للحب " ٩ شارع النيل) يكون القهر هو كل مفردات الواقع المحيط ، فى كل مكان ، ومن كل الأشخاص المحيطين ، ومن ثم يصبح الواقع مجرد مصيدة يجد فيها الإنسان نفسه ، وفى البيت تمكث عصا الأب - فى " ٩ شارع النيل " - لتقهر إيجابية الابن : " حارس الحق أنت يا ابن الكلب .. مالك ومالهم هذه دنياهم " (٧١) وفى العمل يوجد السيد الوكيل - فى قصة " يوم الحب " - سليلط اللسان عاد من جديد يترصده " (٧٢) وفى الشارع ينزوق الهوان " فى طابور المجمع .. ساعتان وهو يزحف إلى الأمام وسط الطابور .. أراد أن يتوازن كثرت رغاوى الصابون تحت قدميه .. أنزلق وضاع البنطلون والهيبة والأعصاب " (٧٢) .

هكذا يتعرض الرجل شأنه شأن المرأة لعملية ترويض منذ الطفولة حيث يتمدد القهر كالسرطان من نظام الدولة إلى نظام الأسرة من طبقة إلى طبقة ومن رجل إلى رجل .. وفى ظل هذا المناخ تضيق القيم ويشيع الشعور بالاحباط ويتفجر هذا الشعور عنيفا مجنوناً فى محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخر " (٧٣) . حينئذ يدخل المقهور فى مرحلة تالية للرضوخ وهى مرحلة الاضطهاد .. حيث يفقد استقلاله الذاتى .. وفى رغبة - غير واعية - يحاول تدمير الآخرين ..

والبطل فى قصص " نعمات البحيرى " غائب ، وإن وجد - فى قصة " قريتي والفئران " - فهو مستهلك ومعصوب العينين ، بل مجبر أن يظل حاضراً بجسده ، غائبا بعقله ، فقط عليه أن يكون " كالثور الدائر فى الطمبوشة " والعالم الذى يعيش فيه - هذا البطل - يستشرى فيه الشر والفوضى .. وبالتدريج يتحول إلى عالم كابوسى يعجز أبناؤه عن السيطرة عليه .. "إن الفئران تقتل كل طفل تتنبأ بأنه سيخلص القرية من فئرانها" (٧٤) .

وتصوغ "نعمات البحيرى" هذا العالم فى إطار رمزى : حيث القرية صورة مصغرة من هذا العالم ، والأطفال فى هذه القرية يمثلون المستقبل ، لكن الفئران (رمز

الشر المستشري) تأكل الأطفال ، والقطط (رمز مقاومة الطبيعة) . والنساء لا يفعلن شيئا سوى الحزن والذهاب إلى "العرافات" (رمز سيطرة الخرافة) . والثورة مربوط العينين (الرجل المستهلك) ولا حل يجدى من هذا الكابوس سوى الامتثال : "امتثلت قريتي الصغيرة لقضاء فئرانها .. عندما شب الطفل علم من سيدنا أن الثور الكبير لا بد وأن يسير فى الطمبوشة معصوب العينين لكى يدرك تماما أنه يسير فى طريق مستقيم" (٧٤) .

فالقهر هنا يكمن فى تغييب وتزييف الوعى تارة ، فى تكييل الحريات تارة أخرى . والرجل هنا شأنه المجتمع الذى يعيش فيه ، مدموغ بعار الفقر والجهل ، ترس فى آله ، أو ثور فى ساقية ..

وفى عالم "سهام بيومى" يصعب فصل الرجل عن المكان الذى يعيش فيه . وطبيعة هذا المكان - كما تصوره الكاتبة - عالم ملئ بالقسوة والعنف والمطاردة ، ولذا يأتى هذا العالم بنماذج تجسد كل أنواع القهر بعجزها المادى والمعنوى ، وهناك تماثل واضح بين عناصر الكبت أو القهر أو الاستغلال من ناحية والعناصر المضادة : التحرر ، المغامرة ، المقاومة . من ناحية أخرى ، وهذه العناصر المضادة تعمل على تحويل الوضع الذى تبتدىء به لتقترح وضعاً مختلفاً .

والقهر متربص للرجل فى شكل عاهة جسدية (قصتى : "الحائل" الخيل والليل) وإن أفلت الرجل من هذا الواقع بالحلم ، أو الفن . فإنه لن يفلت من أسر الفكر الكلاسيكى العقيم : الذى يحول بينه والمرأة قصة "الخيال والليل" وبينه وتجربة الخروج (قصة التداعيات القديمة) ، وأخيراً بينه وحرية الفردية (القاع الملحى) .

وفى "الحائل" مثلاً تتشابه عناصر الظلال الممتدة وإغلاق النوافذ والبر المظلم والصفعة على وجه الابنه فى مقابل خروج البنت من البوابة حاملة الرغبة للعازف وهى تردد أنشودة الفارس بل تواصل الخروج من الغرف المغلقة بالتطلع إلى قوس قزح فى السماء وكأن هذا التقابل فى بنية القصة يعكس لنا هذا التماثل القائم بين عناصر القهر والتحرر ... كمحاولة لاقتراح وضع جديد - للعلاقات والأوضاع المجتمعية والسياسية - عكس ما هو قائم ... من أوضاع .

وقهر الرجل لا يتمثل - إذن - فى الخارج فقط ، بل فى تلك التحيزات - البالية عن المرأة من أفكار وعادات وتقاليد من شأنها أن تباعد بين الجنسين - والكائنة فى ذاكرة ووعى الرجل المعاصر لتقهره وتشدد به نحو الخلف ..

وما يعنينا هو انعكاس تأثير هذه العوامل على شخصية الرجل فى شكل علاقته مع المرأة ، فقد تصوغ - هذه العوامل - منه إنسانا مقهورا ، أو آليا ، أى تسلب منه نشاطه النفسى ، وفاعليته ، وفرديته ، فيظل كائنا فى مرحلة الاستكانة أو الرضوخ ، وهى مرحلة تسبق مرحلة الاضطهاد ومرحلة التمرد والثورة تلك المرحلة التى يتحول فيها الإنسان المقهور إلى قاهر - أو بمعنى آخر يتحول من مقهور إلى مقهور قاهر لمن هم دونه وتحت سيطرته - أو يتحول إلى نمط تدميرى كنتاج للحياة غير المعاشة فى الواقع .

ومن ثم فهناك أنماط أربعة لتوصيف هذا المقهور :

١ - نمط الإنسان المقهور (كما سبق أن أوضحنا) .

٢ - نمط الإنسان الآلى .

٣ - نمط الإنسان التدميرى .

٤ - نمط الإنسان المقهور القاهر .

٢ - الإنسان الآلى :-

إن النفس الأصلية هى أصل النشاطات الذهنية ، وفى مقابلها النفس الزائفة التى تحل محل الأصلية فتخنقها حين يتمثل الشخص لتوقعات الآخرين فيعتنقها بطريقة تبدو كما لو كانت رغباته هو . حينئذ نقول إن الرغبة الأصلية قد حلت محلها رغبة زائفة "إنه يعتنق تماما نوع الشخصية المقدم له من جانب النماذج الحضارية ، ولهذا فإنه يصبح تماما شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون .. يصبح الة متطابقا مع ملايين آخرين" (٧٥) .

وتشئ الرجل إلى آله - فى القصة النسائية - يبدأ بفقدان النفس (كما فى قصة "رجل" لنوال السعداوى) " أثناء تلك التنازلات الصغيرة التى يقدمها فى العمل " تلك الأشياء التى تعارف الناس على تسميتها بالاحترام أو الرجولة أو الكرامة .. لم يدرك أنه تنازل عن شئ كبير فحسب ، وإنما هو تنازل عن أكبر شئ فى نفسه وأن كيانه كله قد انسحق " (٧٦) وبالتدريج يدرك أنه يفقد شيئاً مبهماً غير منظور " .

وفقدان النفس يكون باستبدالها نفساً زائفة : "كان" عشناوى " من ذلك النوع من الناس الذى صنع وتشكل ليكون سكرتيراً خاصاً . نوع لا تكون له شخصية خاصة .. إنه دائماً صورة لشخص غيره ، صورة طبق الأصل لكنها ليست الأصل أبداً " (٧٧) .

وإحلال هذه النفس الزائفة - محل الأصلية - من شأنه أن يترك الفرد فى حالة متوترة مزعزعة ، ولكى يتغلب على هذا التوتر فإنه يضطر إلى التطابق والبحث عن ذاتيته .. ولما كان - هو - لا يعرف من "هو" فعلى الأقل فإن الآخرين يعرفون - إذا تصرف وفق توقعهم - ولذا يسقط نفسياً وجسدياً فى أسر توقعات " السيد الوكيل " حين ينصاع لأوامره كاملاً على المستوى الوظيفى "كسكرتير" ، وعلى المستوى الجسدى أيضاً (حين ينساق معه فى علاقة جنسية شاذة) ولا يصحوا إلا يوم أن انكشفت حقيقة قبحة وعجزه أمام زوجته .. حينئذ فقط تداعى .. وفى لجة الندم سقط " نهضة مكتومة بدأت تعلو وتعلو لتصبح كنحيب امرأة " (٧٧) .

وعلاقته "بزوجته علاقة راكدة، تتسم بالعجز من جانبه ، وبالحرمان من جانبها .. كانت تنهر نفسها وتتهم جسدها بالجشع والطمع .. تتقلب فى الفراش وهو نائم إلى جوارها يشخر . وحينما كان يقترب منها بعد كل محاولاتها للإفصاح ويحاول أن يرضيها لم يكن يرضيها فى معظم الأحيان ، بل لعله لم يرضها أبداً " (٧٧) .

وفى "دموع الإنسان الآلى" لعائشة أبو النور يتجرد الإنسان من ذاتيته ، وهويته كلما زاد يقينه بأنه نموذج أصيل للإنسان الآلى " (٧٨) وأينما ذهب " يشعر أنه يشيخ قبل الأوان .. يتعب من التفكير .. يغمى على عقله .. يغفو وهو نصف واع ونصف غائب

.. ينام وكأته صاح^(٧٩) ويظل يتسائل : "من أنا .. وماذا أريد"^(٨٠) وقد غدا الخارج غولا يتهدده ...

وفي الداخل يتجرد من الإحساس بالأمن والأستقرار ، ومن الإحساس بالحب - في قصص : "رأس في مواجهة الحائط"، "الحب لا يدخل بيتنا"، "اغتراب" - وعلاقاته الخاصة مع المرأة تتجمد كلها - لسبب لا يدره - بعد الزواج ، فيغترب الزوجان ، وتضيع الحقيقة مع إصرار الحرب الأهلية على الاستمرار - في قصة "الهدف = صفر" - ومع اصرار السلطة على تغييب النابيين : الأحياء من البشر (قصة : الحقيقة أسمها خالد) .

٣ - الإنسان التدميري :

الدافع للحياة والدافع للعداء ليسا عاملين مستقلين بل هما في تبعية متداخلة معكوسة فكما إزداد الدافع نحو الحياة انجرافا إزداد الدافع نحو التدميرية قوة ، كلما تحققت الحياة قلت قوة التدميرية . التدميرية هي نتاج الحياة غير المعاشة . إن تلك الظروف التي تسهم في كبح الحياة تنتج إنفعالا للتدمير .. إما ضد الآخرين أو ضد النفس^(٨٨) .

التدميرية هي : هروب من شعور غير محتمل بالعجز .. سعى حثيث داخل الشخص الذي لا ينتظر سوى فرصة للتنفيس ، كرد فعل على هجمات الواقع : "إننى أستطيع أن أهرب من الشعور بعجزى إزاء العالم الذى هو خارجى بتدميره .. العالم هو آخر المحاولات وأشدّها بأسا لإنقاذ نفسى من كونى مسحوقا منه"^(٨٢) .

وفي قصة "يوم للحب" "لسكينة فؤاد يدرك" هو "من أعماقه أنه طفل وخائف .. يريد أن يعترف لها : "عند عتبة البيت أحس أننى أنهى اللهاث هروبا من غابة الوحوش" ^(٨٣) .. وكأن الخارج يسلبه أماته ، وتلقائيته .. فى العمل تلغيه الآله (الكمبيوتر) فقط تحوله إلى متفرج ، وفى الشارع يلقي فى طابور المجمع ... هى فقط الصدر الحنون عليه .. لكنه كان ملعونا فى ثورته عليها .. الانفجار لا يحدث فى أى وجه .. أكتشف أن هذه

النفس الملعونة لا تنفجر إلا فيمن يقتربون منها ... شظاياها لا تصيب إلا من يملك الأمان معهم .. وهى أقرب الدنيا إليه" (٨٤) .

فالميل التدميرية تمتزج "بالليبدو" الجنسي (*) . ، ومن ثم يمكن توجيهها ضد الأشياء الكائنة خارج النفس (هى) .. "وصلت لحظة القتال فى أعماقة إلى قممتها .. صيرته أشلاء فى وجهها .. حل فى أعماقة الوكيل والمدير .. قرر لأول مرة أن يقاوم النفى خارج الذمم .. أطبق على رقبتهما" (٨٥) .

فاللقاء الجنسي - هنا - مجرد فرصة للتنفيس .. قناع للتعبير عن رغبته المختزنة فى التدمير .. "وجد يديه تعصران رقبتها .. جذبها بكل قوته .. أخذها فى صدره .. صعدت ونزلت الجدران .. رقصت الموبيليا .. هذه الدماء عليها .. دماؤها .. لماذا لا تنطق هزها .. أعاد الهز بكل القوة التى جرى بها طوال اليوم إليها .. انتقل الاهتزاز داخل رأسه .. رقصت كل الأشياء .. تداخلت .. تمدد بجوارها .. لم يستطع أحد فى التحقيق أن يفسر لماذا تقاتلا حتى الموت ... لم يختلف واحد من الشهود على أنهما كانا يحبان بعضهما حتى الموت" (٨٥) .

هكذا يمتزج الجنس - عند التدميرى - بالعنف ، لكنه ليس عنف الرجل " السادى (SADISM) التدميرى مختلف ، هدفه ليس التكافل الإيجابى أو السلبي ، ليس تجسيد الموضوع بالهيمنة على الآخرين - كما هو عند السادى - بل هدفه إزالة هذا الموضوع أو استئصاله .

٤ - الإنسان المقهور القاهر :

ماهية المقهور القاهر تكمن فى : تلك السلطة أو القوة أو المال الذى آل فجأة إلى إنسان مقهور وكأن الزمن أذعن له وبذل إنحسار الذات وجمود الديمومة وسوداوية

(*) الليبدو (libido) هو الطاقة التى تصدر عن الغريزة الجنسية بأوسع معانيها .

المستقبل ، أصبح يملك نوعاً من السيادة على المصير ، بل اكتسبت حياته دينامية متسارعة وقد بدا كل شيء فى متناوله ، وخطورة المأزق هنا : أن دوام هذه الحالة يقف عقبة دونه والتحرر الذاتى الحقيقى ، وذلك التحرر الذى يتطلب كثير من الجهد الصامت ، والتعامل الصبور .

مع الواقع بكل تفاصيله ، إذ أن سيطرة المزاج النفاجى(*) والحالة النفسية الاهتياجية تلغى الواقع تماماً من خلال أزدرائه وهنا مكن الخطورة منها ، وضرورة التنبه لها . فمن الممكن إلغاء الواقع سحرانياً ، ولكن ذلك لن يغيره بحال من الأحوال . تلك مشكلة توقف عملية التحرير عند حد ردود الفعل " (٨٦) .

ومن ثم فبدلاً من تطلعه إلى تغيير الأوضاع التى تضعه موضع القهر ، يسعى إلى قلب الأدوار ، أو بمعنى آخر يتحول من مقهور إلى قاهر ، "فبدل عقدة النقص تبرز عقدة التفوق والاستعلاء ، وبدل العجز والاستسلام تبرز عقدة الجبروت ، وبدل انعدام المكانة تبرز عقدة الاستثناء" (٨٧) .

وما يعنينا - فى تصور الكاتبات لنمط المقهور القاهر - هو إطار علاقته بالمرأة ومدى تحققه موضوعياً - وفنياً - فى قصص الكاتبات .

ونستطيع أن نلمح صورة "المقهور القاهر" - بوضوح - فى قصص : "صوفى عبد الله" ونوال السعداوى، وسناء البيسى ، وسلوى بكر .

وفى قصص "صوفى عبد الله" نرى مأساة "عبد الدايم" - فى قصة ألف مبروك" تبدأ مع حلمه الجامح : أن يدخل "فى عداد الحكام ، الأفندية ، أهل النفوذ" ومن أجل

(*) النفاجى (megalomaniac) النفاجى هو كائن مهووس بالعظمة وارتفاع الشأن ، أو هو يقدم نفسه هكذا مباشرة بدون جهد فعلى للوصول إلى تلك العظمة . والنفاج هو نوع من رد الفعل التعويضى عن مشاعر نقص ذاتية شديدة . أنه رد فعل تمرد خرافى على العجز .. التضخيم الخارجى متواز عمومًا مع النقص الداخلى (انظر ص ٢٧٧ من كتاب "سيكولوجية الإنسان المقهور" : تأليف دكتور مصطفى حجازى) .

ذلك يتحايل أو يلتصق بأستاذه (العميد) " وكأنه عبد يقدم القرابين إلى وثن .. ومع الزمن بات "عبد الدايم" يصدق أن له نفوذا وأمسى لايقدر على الحياة بغير شكر يتلقاه ، وتوسل يتقاضاه^(٨٨) ومع الزمن تطورت أحاديثه عن جأهه ، ولم يستطع أن يزعم أن له نسبا بين الجراكسة ، وعلى يده هذا الوشم الظاهر ، واسمه ريفى من الأول إلى الآخر ، فزعم له نسبا معرقا فى الزراعة وأبا أورثه متاعه وضياعه^(٨٩) .

هكذا مع تدرج الزمن يفقد "عبد الدايم" كل يوم شيئا من ذاته ، وبدل أن كان - بالنسبة إلى أستاذه - عابدا يقدم القرابين "أصبح" يتلذذ بوقوف الرجل أمامه^(٩٠) - وفى قصة "الواجهة الصماء" - .. يدرك أنه غدا إنسانا مكروها ، لكنه فى الوقت نفسه مدفوع أن يفعل هذا : "أننى لا أريد .. ولكن شيئا أقوى منى .. فى أعماقى هو الذى .. يريد"^(٩٠) .

إن نفسية كل من "عبد الدايم" ، ورفيق عبد الموجود" - فى قصتى: "ألف مبروك" ، "الواجهة الصماء" هى نفسية "المقهور القاهر" ، حيث يمارسان القهر على الآخرين مثلما وقع عليهما ، ليس فقط فى علاقتهما بمرؤسيهما ، ولكن فى علاقتهما بالمرأة - حيث نجدها - تقوم على وهم "إدعاء التجربة بل تقدم من خلال تصور جاهز - مسبق - لها : فى كونها "ذمية" و:صيد ثمين" .

ولا يختلف الموظف (المقهور القاهر) عند "نوال السعداوى" عنه عند "صوفى عبد الله" فى كونه مقهورا من رؤسائه ، قاهرا لمرؤسيه - كما فى : "نظر ويحفظ" ، "موت معالى الوزير سابقا" ، اعتراف رجولى ، المقال" - وفى إطار علاقته بالمرأة تكون - الأخيرة - هى السبيل الوحيد أمامه كى يكون ، بل المنتفس والدفاع ضد وضعية القهر ، يسقط الوزير "موت معالى الوزير سابقا" لعجزه عن كسر عين الموظفة الصغيرة : "استقرت عيناها القويتان الثابتتان فى عيني - وانتفضت .. وشعرت بالخجل .. وتحول الخجل إلى غضب وتحول الغضب .. إلى رغبة فى أن أخجلها كما أخجلتني .. أصدرت كل ما فى سلطتى من قرارات لتشتيت هذه المرأة والقضاء عليها .."^(٩١) فقد "أصبح وجودها كأنما يهدد وجودى"^(٩١) .

وفى قصة : اعتراف رجولى" يرتبط الاحساس بالرجولة بقهر المرأة بل "إن أفقر رجل فى أحط طبقة اجتماعية يعود فى النهاية إلى زوجته ليغضب ويشعر أنه رجل"^(٩٢) .

ويتناسب القهر الذى يفرض على المرأة مع درجة القهر الذى يخضع له الرجل فى المجتمع ، أو بمعنى آخر كلما كان الرجل أكثر غبنا فى مكانته الاجتماعية ، مارس قهرا أكبر على المرأة .. ويمكننا أن نمثل لذلك بمقارنة مكانة المرأة فى الوسط الريفى بمكانتها فى الوسط الحضرى .. فعلى سبيل المثال نجد الموظف فى قصة "الرجل ذو الأزوار" يعكس القهر الذى يتعرض له من "السيد الوكيل" على زوجته وأخته : فيستولى على ميراث الأخت ، بينما يصر فى علاقته بزوجته على أن لا يكون تلقائيا ، وثمة حائل يظل كائنا بينه وزوجته : "رغم المسافة التى كانت تفصل دائما بين وجهينا لم يحدث أن عرفت ملمس شيء من وجهك أولا مست شفتاك خطأ شيئا من وجهي" (٩٣) .

وقهر الرجل للمرأة فى الريف - فى قصتي : "لست عذراء" ، كانت هى الأضعف" يتلخص فى استلابها قيمتها ، ولما كانت قيمة المرأة ومكانتها فى هذا الوسط مرتبطة بجسدها .. شرفها .. عفافها الجنسى .. أصبح قهرها متمثلا فى أفكار هذا الشرف . وجناية الشرف - فى الريف بقدر مأساويتها ، وبقدر كشفها للقهر الواقع على المرأة إلا أنها تشير إلى الخلل الكائن فى بنية البيئة الريفية حيث يصل القهر المفروض على الجميع إلى ذروته ..

فقيمة الرجل فى الريف (قصة : "كانت هى الأضعف") مرتبطة بقوته البدنية لا العقلية ، مرتبطة بفحولته أو ذكوريته : "هو أنكى رجال القرية .. ولكن عقله وذكاءه لن يشفعا له .. فالرجل عندهم جسد قوى وليكن له رأس بغل" (١٠٤) .. ولكن هذه العروس التى رشحتها أمه له سوف تفضح عجزه وفشله وهو يكرها كما يكره أمه ... ومنحته الكراهية ذكاء وكبرياء . فلماذا لا يسقط عجزه عليها .. وحل يوم الزفاف : "لا لن يتمتع أنظارهم بالفضيحة .. وهو يختلس النظر إلى المراتين .. كل امرأة منهما منقضة بجسدها على الساق .. لا أحد يعرف الحقيقة .. إلا هى .. أول مره يراها الآن .. وهولا يرى عروسا .. لا يرى إنسانا .. مجرد شال أحمر فى نهايته فخذان .. وخطا خطوة بطيئة ثابتة نحو الرجل العجوز ورمقه بنظره استعلاء ثم قذف بالبشكير فى وجهه نظيفا كما كان .. لم تطأه بقعة دم أحمر .. وتهذلت عينا والد العروس فى خزي وظهرت العروس .. ونظرات نارية منذرة ترشفها" (١٠٥) .

هكذا يسقط الرجل عجزه على المرأة ، ويصبح جانبا ومجنيا عليه فى الوقت نفسه ، جانبا على "العروس" ومجنيا عليه من البيئه الريفية ، ومن الأم ، كلاهما اختزلا فيه قوته وذكرته بفعل قهر متراكم تارة من الأم ، وتارة من رجال القرية جميعا (المجتمع) . وفى قصة "ليست عذراء" يبدو الحرمان وقبح الزوجة قوة دافعة لأن يعتدى على ربيبتة ، وابنة أخيه : "فرق كبير بين ساقىها الناعمين وبين ساقى زوجته الرفيعتين اليايستين .." (١٠٦) وتكبر "سعدية" ويزوجها "الحاج بدوى" برجل ضعيف يكتشف أنها ليست عذراء ، ويحس "الحاج بدوى" بالعار فيحاول قتل سعدية .. لكنها تهرب .. ويهرب معها أمام "الحاج بدوى" وسعادته .

هكذا ينظر "المقهور القاهر" للمرأة مثلما ينظر لها "السيد" كمجرد جسد يملكه ، ومكانه أدنى يكون من خلالها .. يتنفس .. يتحقق بإسقاط عجزه وقهره عليها .. بل يزيد فى قهره لها عن قهر "الرجل السيد" لأن قهره لها متناسب طرديا مع حجم العنف المعرض هو له فى الخارج .

وتتضح جدلية القهر - أكثر - فى قصص "سلوى بكر" و "سناء البيسى" حيث تتحلل شخصية المقهور وتسقط بتصدى المرأة ورفضها ، وبعد أن كانت هذه المرأة "منفذا لا تنتقم لكل ضغوط معاناة طفولتى ونموى" (٩٧) ثارت فجأة : "أرتفع صوتها وشاهدت أصبح يدها مشروعة مهددة .. تخلت عن عروش الأوامر ورجعت إلى قواعدها داخل مملكتها فى بيت أردد خاضر على مدار السنين" (٩٧) .

وفى قصة "امرأة على العشب" لسلوى بكر" يتيقن المخبر من ذكاء المرأة أم الولد" من مماطلتها .. ومراوغتها فى الثمن الذى يقدمه لها مقابل قبولها المبيت فى التخشبية كمتهمة فى قضية تسول - ولذا سرعان ما تتغير لهجته لها ويعترف : بأنه مجرد ضحية ، ولا يريد منها شيئا سوى المساعدة : "الدنيا أنقلب حالها يا أختى هذه الأيام .. الغلاء فى الطالع .. والمضروب الجالس أمام مكتبه فى القسد ، يظن أننى قادر على .. قطف النجمة ، التى يريدتها على كتفه ، من السماء" (٩٨)

هكذا يتخلى الرجل عن عرش تسلطه - مع تيقنه تصدى المرأة ورفضها بل إنه
" فى اللحظة التى يتغير فيها وعى المرأة وتصبح قادرة على الرفض والمقاومة ، وتتزعزع
أسس النظام وتتخلل شرعية سلطته ، وتتفك بنيته حيث لم يعد المتأمر ولا مدير
الانقلابات هو العامل الثورى الحقيقى فى المجتمع .. بل المرأة .. هى القنبلة الموقوتة فى
صميمه .. نقطة الضعف .. ركيزة النظام الأبوى وجميع مظاهره " (٩٩) .

"هوامش صورة المقهور"

- (١) كافيين رايلي : الغرب والعالم ، ص ٢٩ .
- (٢) نفسه : انظر ٢٩ - ٢٣ .
- (٣) د. لطيفة الزيات : من صور المرأة في القصص العربية ، مجلة أدب ونقد ، أبريل ، ١٩٨٤
- (٤) انظر : مصطفى حجازي : التخلف الاجتماعي "سيكولوجية الانسان المقهور" ، ص ٨٢
- (٥) نفسه : ص ٥٥ .
- (٦) نفسه : ص ٥٥ - ٥٦ .
- (٧) نفسه : ص ٢٣٢ .
- (٨) جاذبية صدقي : حلوى بلدي ، مجموعة "ليلة بيضا" ، ص ١١٨ .
- (٩) جاذبية صدقي : حب النساء ، مجموعة "الليل طويل" ص ٧١ .
- (١٠) جاذبية صدقي : حلوى بلدي ، ص ١١٨ ، ص ١١٩ .
- (١١) نفسه : ص ١١٩ .
- (١٢) جاذبية صدقي : حب النساء ، ص ٧٤ .
- (١٣) نفسه .
- (١٤) سوسن ناجي : الرواية المصرية وصورة المرأة ، ص ١٤٣ .
- (١٥) هدى جاد : صقيع الأفران ، مجموعة "سطر مقلوط" ، ص ١٣٦٠ .
- (١٦) نفسه : ص ١٤٣ .
- (١٧) صوفي عبد الله : وانحنيت ، مجموعة "أربعة رجال وفتاة" ص ٢٦ .
- (١٨) صوفي عبد الله : عم حمزة ، مجموعة "نصف امرأة" ، ص ٤٦ .
- (١٩) منى رجب : ذهب ولم يعد ، مجموعة لعبة الأقنعة ، ص ١٠ - ١١ .
- (٢٠) نفسه : ص ١١ .
- (٢١) نفسه : ص ١٢ .
- (٢٢) صوفي عبد الله : السياج ، مجموعة ، أربعة رجال وفتاة .
- (٢٣) زينب صادق : تطابق مواصفات ، مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٤٠ .

- (٢٤) سناء البيسى : دقت الساعات ، مجموعة هي وهو ، ص ١٠٢ .
- (٢٥) سناء البيسى : ساعة العصارى ، مجموعة هي وهو ، ص ٤٧ - ٤٨ .
- (٢٦) نفسه : ص ٥١ .
- (٢٧) نفسه : ص ٤٨ - ٤٩ .
- (٢٨) نوال السعداوى : كانت هي الأضعف ، مجموعة كانت هي الأضعف ص ٧ .
- (٢٩) نفسه : ص ٨ .
- (٣٠) نفسه : ص ٩ .
- (٣١) د. لطيفة الزيات : الشيخوخة ص ١٠٢ .
- (٣٢) نوال السعداوى : الرجل ذو الأزرار : مجموعة كانت هي الأضعف ، ص ١٢ .
- (٣٣) نوال السعداوى : رجل ، كانت هي الأضعف ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٣٤) نفسه : ص ١٠٣ .
- (٣٥) نفسه : ص ١٠٦ .
- (٣٦) يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة ، ص ٢٢٤ .
- (٣٧) عائشة أبو النور : رأس فى مواجهة الحائط ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٢٦
- (٣٨) نفسه : ص ٢٤ - ٢٥ .
- (٣٩) عائشة أبو النور : الحب لا يدخل بيتنا ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٦٩ .
- (٤٠) نفسه : ص ٦٨ .
- (٤١) نوال السعداوى : لعلة الحب ، مجموعة تعلمت الحب ، ص ٢١ .
- (٤٢) نفسه : ص ٢٩ .
- (٤٣) نفسه : ص ٣٠ .
- (٤٤) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٤٥ .
- (٤٥) نوال السعداوى : تعلمت الحب ، مجموعة تعلمت الحب ، ص ١٥ - ١٦ .
- (٤٦) نفسه : ص ١٧ .
- (٤٧) نفسه : ص ١٩٦ .
- (٤٨) نفسه : ص ١٩٣ - ١٩٧ .
- (٤٩) نفسه : ص ٢٠٠ .
- (٥٠) عائشة أبو النور : دموع الانسان الآلى ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٣٤ .
- (٥١) نوال السعداوى : مقدمة مجموعة "الخيط" ص ٧ .
- (٥٢) نوال السعداوى : رجل ، مجموعة كانت هي الأضعف ، ص ١١٣ .

- (٥٢) نفسه : ص ١٠٨ .
- (٥٤) نفسه : ص ١١٢ .
- (٥٥) زينب رشدى : إدارة حكومية ، مجموعة يحدث أحيانا ، ص ١٢ .
- (٥٦) سكينه فؤاد : ٩ شارع النيل ، مجموعة ٩ شارع النيل ، ص ١١ .
- (٥٧) Sandra, Gelbert, what do Femihist critics what, : issu as in " The new
- (٥٨) سوسن ناجي : الروائية المصرية وصورة المرأة ، ص ٣٣ .
- (٥٩) نوال السعداوى : اعتراف رجولى ، موت معالى الوزير سابقا ، ص ٦٨
- (٦٠) نوال السعداوى : موت معالى الوزير سابقا ، ص ١٣ .
- (٦١) نفسه : ص ٧ .
- (٦٢) عائشة أبو النور : تحقيق فى جريمة حب ، مجموعة ربما تفهم يوما ، ص ٢٦
- (٦٣) د : مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى ، ص ٢٢٥
- (٦٤) نفسه : ص ٢٨ - ٢٩ .
- (٦٥) فريال غزول : بلاغة الغلابة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر ، ١٣ نوفمبر ١٩٩٨
- (٦٦) اعتدال عثمان : الفتاة والكتابة الأدبية ، جمعية تضامن المرأة .
- (٦٧) سلوى بكر : أم شحته التى فجرت الموضوع ، مجموعة زينبات فى جنازة الرئيس .
- (٦٨) وفيه خيرى : المالك الجديد ، مجموعة أكثر من شىء ، ص ٢٤٠ .
- (٦٩) نفسه : ص ٢٤١ - ٢٤٢ .
- (٧٠) نفسه : ص ٢٤٣ .
- (٧١) سكينه فؤاد : ٩ شارع النيل ، ص ٢٢ .
- (٧٢) سكينه فؤاد : يوم للحب ، مجموعة محاكمة السيدة س ص ٤٢ - ٤٣ .
- (٧٣) د. لطيفة الزيات : من صور المرأة ، مجلة أدب ونقد .
- (٧٤) نعمات البحيرى : قرينتى والفتران ، مجموعة : نصف المرأة ص ٢٠ .
- (٧٥) نوال السعداوى : رجل ، كانت هى الأضعف ، ص ١١٢ - ١١٣ .
- (٧٦) نفسه : ص ١٠٧ - ١١٤ .
- (٧٧) عائشة أبو النور : دموع الانسان الالى ص ٣٣ .
- (٧٨) نفسه : ص ٢٥ .
- (٧٩) نفسه : ص ٣٢ .
- (٨٠) ايريك فروم : الخوف من الحرية ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .
- (٨١) نفسه : ص ١٤٥ .

- (٨٢) سكينه فؤاد : يوم للحب ، ص ٤٩ .
- (٨٣) نفسه : ص ٤٢ .
- (٨٤) نفسه : ص ٥١ - ٥٢ .
- (٨٥) د. مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى ، ص ٥٥ .
- (٨٦) نفسه : ص ٥٤ .
- (٨٧) صوفى عبد الله : ألف مبروك ، مجموعة ألف مبروك ، ص ٦ - ١٠ .
- (٨٨) نفسه : ص ١٢ - ١٠ .
- (٨٩) صوفى عبد الله : الواجهة الصماء ، مجموعة ألف مبروك ، ص ٨١ .
- (٩٠) نوال السعداوى : موت معالى الوزير ، ص ١٣ - ١٦ .
- (٩١) نوال السعداوى : اعتراف رجولى ، ص ٦٩ .
- (٩٢) نوال السعداوى : الرجل ذو الأزار ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ١١٨ .
- (٩٣) نوال السعداوى : كانت هى الأضعف ، ص ٩ .
- (٩٤) نفسه : ص ١٢ .
- (٩٥) نوال السعداوى : ليست عذراء ، مجموعة حنان قليل ، ص ٤٦ .
- (٩٦) سناء اليبسى : قلت لها حاضر ، مجموعة ، هى وهو" ص ٣٥ .
- (٩٧) سلوى بكر : امرأة على العشب ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ص ١٠ .
- (٩٨) هشام شرابى : البنية البطركية ، ص ٩ .

الفصل الثالث

"صورة الرجل المثال / الحلم"

من الصعب - مبدئيا - تحديد ماهية الرجل "المثال" - أو المرئى فى صورة مثالية - بصفته الأنموذج المستحسن فى منظور الكاتبات ، والذي يحمل رؤيتهن تجاه واقع معين يردن تصويره ، وذلك أن كلمة "مثال" (ideal) ما هى إلا تقدير نسبى لدلول عام ، فإذا أردنا تحديد فى نطاق مضامين السلوكيات ، والقيم وجدنا أن ما يمكن تسميته سلوكا سويا أو طبيعيا فى مكان ما ، يمكن أن يكون سلوكا شاذا فى مكان آخر . أيضا فكرة ما هو "مثالى" وفقا للعادات والتقاليد تتغير وتتبدل البيئة ، أو الثقافة ، أو السن ، أو الجنس ، وكذلك تبعا لاختلاف طبقات المجتمع . فالمثالية مفهوم قيمى ، يحمل معان وتفسيرات متعددة ، أى أنه مفهوم متغير كمفهومنا "للقيم" على اعتبار أن " القيم منتجات ثقافية تصدر عن بنية الواقع الاجتماعى .. ومشروطة وجوديا بأصول تاريخية، واقتصادية .. كتعبير عن الغايات ، والأهداف النهائية .. " عما يجب أن يكون " اجتماعيا ، وثقافيا " (١) .

وكما يتبدل مفهومنا للظاهرة الأخلاقية من مكان إلى مكان وفى أزمنة متعددة ، ومتوالية فى نفس المكان يتبدل مفهومنا لمعنى "المثال" "فالحقيقة الأخلاقية لم تعد شمولية مطلقة ، وإنما صارت نسبية" (٢) .

وقياسا على هذا يمكننا أن نرى نمط الرجل المثال (أو المرئى فى الواقع بصورة مثالية) - من منظور المرأة / الكاتبة - بمثابة الصورة ذات الملامح والأبعاد المتباينة ، وما يمكن اعتباره رجلا مثاليا من منظور كاتبة بعينها لا يمكن اعتباره كذلك من

منظور كاتبة أخرى . وذلك تبعا لاختلاف الرؤى والمفاهيم والثقافة ... بين أنماط الكاتبات أنفسهن .

وما يعنينا هو رصد مفهوم الكاتبات المصريات لصورة الرجل المثال / المرئى ، وذلك لنتبين مدى التطور الاجتماعى الذى لحق بالمجتمع المصرى فى فترة قبل وبعد ثورة يوليو (١٩٥٢) وفى الوقت نفسه نتبين مدى التطور - الذى لحق بوعى الكاتبة / المرأة بالرجل ، كأمتداد لتطور وعيها بذاتها على امتداد تلك الفترة .

لكن هذه الفترة الزمنية تميزت بأنها فترة تغيير جذرى ، وما يستتبع هذا التغيير هو حدوث خلخلة واختلاط ليس فقط فى القيم والعادات والسياسة والاقتصاد ، ولكن أيضا فى شخصية المجتمع ، وبنية الأفراد النفسية . فبجوار القديم وجدنا الجديد - وبديل أن كانت هناك سمات محددة يتسم بها المجتمع التقليدى وجدنا بجواره مجتمعا جديدا قد تولد حديثا أى وجدنا مجتمعين ، كائنين ، متضارعين وموجودان فى نفس الشخص الواحد بدرجات مختلفة . وما يقال من تعدد وتجاور فى سمات وأنماط شخصية المجتمع والرجل ينطبق على تعدد سمات وأنماط الكاتبة / المرأة فى الواقع ، حيث نلاحظ خلخلة واختلاطا فى مواقف كاتبات الجيل الواحد - على سبيل المثال - تجاه الرجل المثال / المرئى لاختلاف مواقفهن تجاه نواتهن .

فموقف الكاتبة / المرأة تجاه الرجل المثال ، مرتبط إذن بتاريخ وعيها (بذاتها أولا ثم الرجل) أكثر من ارتباطه بفترات المد والجذر السياسى / الزمنى . ولما كان تاريخ وعى الكاتبات بذواتهن مضطربا ، لذا جاء موقفهن من هذا الرجل تابعا لهذا الوعى أى مختلطا بين الكاتبات لدرجة التناقض . فالرجل المثال - على سبيل المثال - من وجهة نظر كاتبة مثل "جاذبية صدقى" هو الرجل الرجعى من وجهة نظر كاتبة مثل "نوال السعداوى" .

إن تحديد تعريف خاص لمصطلح " الرجل المثال " - عند الكاتبات إنما هو خاضع لمنظور الكاتبة وموقفها - أولا - ولزيد من إلقاء الضوء على موقف الكاتبات تجاه هذا الرجل ، نجد لها مواقف متباينة ، مختلفة تبعا لاختلاف ثقافة الكاتبة ووعيها بذاتها ، ومن ثم تباينت الصورة المستحسنة - لديهن - عن الرجل ، فبينما كان " الرجل التقليدي هو النموذج والمثال عند كاتبات "الاتجاه الأول" ، نجد الرجل الثورى هو الحلم الكائن فى عقل كاتبات "الاتجاه الثانى" المعبر عن افتقادهن - فى الواقع غالبا - للرجل المثال أو الرجل فى صورته الأمثل وتأتى صورة الرجل عند كاتبات "الاتجاه الثالث" لتتبنى رسم ملامح جديدة للإنسان الجديد (كما ينبغى أن يكون) .

ومن الملاحظ - مبدئيا - أن تمثل الكاتبات لماهية الرجل "المثال" نابع من رؤيتهن الفردية ، المرتدة إلى واقعهن الاجتماعى ذلك أن "الفرد لا يحيا إلا فى حقل ، ولا يتطور إلا ضمن ذلك الحقل أو على الأقل لا يستطيع التمتع بالسلامة النفسية والعقلية إلا داخل جماعة تنميه وتساهم فى استقراره .. والحقل الاجتماعى هو التراب للذات ومركز التحرك ، وأرضية العمل والفكر والقيم .. فهو يخلق ذهنية الفرد ونوازعه وبواعثه ، ويدعوه وفق توجهات وقيم .. ولأجياة للعنصر إن لم يكن الحقل منظما بإنسانية ، ووفق إفكارية واضحة ومتوازنة " (٢) .

والكاتبة العربية بصفتها امرأة تحيا فى مجتمع له طبيعة ثنائية "فى التفكير" (*) قد لا تجد مفرا من الانقسام .. من تبني فكر وعقيدة المجتمع / الرجل ، ومن ثم تكون - بوعياها - مجرد تابعة له ، حيث تم قتل القدرة - فيها - على الرفض ، على الموازنة ، على النقد ، على الفرز ، على تقويم الأشياء .

(*) الثنائية فى التفكير هى إحدى سمات الفكر التقليدى الذى ينظر إلى العالم لا فى إطاره الشمولى ولكن فى إطار تجزئ الكلى ، أى فى إطار الفصل بين الخاص والعام ، العقل والجسد ، الشكل والمضمون .. بمعنى وجود فصل - داخله - بين الذات والموضوع ، والثنائية عموما إشكال فلسفى ملتصق بالحضارة التى أستمقرت مع استقرار النظام الأبوى لمزيد من التفاصيل راجع : الفكر العربى المعاصر والمرأة ، جمعية تضامن المرأة العربية ، ١٩٨٨ ، القاهرة . المؤتمر الدولى الثانى .

ومن ثم يصعب على الكاتبة / المرأة - خاصة عند كاتبات "الاتجاه الأول" (*) تبني فكرة جديدة ، وتصور مستحدث ، لما ينبغي أن يكون عليه الرجل ، وربما لأنها مازالت تعتبر ذاتها فى موقع المفعولية .. موقع التبعية لما هو شائع ، وكائن من أفكار ونماذج بشرية سائدة .

ومن ثم فالرجل "المثال" - عند كاتبات الاتجاه الأول - هو الرجل التقليدى ، أو الرجل المعترف به قبل المجتمع ، كسمات مستحسنة وشائعة .

فالرجل "السيد" فى قصص "جاذبية صدقى" (**) هو الأنموذج "والمثال" ، المرغوب للمرأة بصفة عامة - حيث الذات مازالت محكومة بقيم الرجل / المجتمع - بل إن ممارسة العنف الجسدى والمعنوى محبب إلى نفس تلك المرأة لأنه مرتبط لديها بتصورها عن ذاتها كائناتى ، أى ممارسة هذه الأنوثة فى مفهومها تعنى الاستكانة والانتظار فى مقابل ما يجب أن يكون عليه الرجل - فى نظرها - من سمات أهمها القدرة ، والقوة ، وملكية زمام الأمور : "ثار وزجرها .. فزغرد قلبها وقال لها : هو يحبك والنبى يا فتحية ؛ ... إنها تريده أن يكون .. سيدها ؛ ... ينهرها ويزجرها ويدفعها - ربما يضربها . وستطيعه . مادام قلبه لها - خلاص ؛ ... صوته فيه نبرة السيد ... نبره أرتعشت لها أعماق أحشائها " (٤) .

ففى مجتمع ينزع إلى حصر الامتيازات فى الرجل ، تصبح الرجولة - فى حد ذاتها - قيمة ، ودرجة عالية ، وما عداها فهو قاصر وناقص . ومن ثم يصبح الرجل فى ظل هذا المناخ : يكفيه أنه رجل : "صحيح هزيل الحظ والهيئة ، لكنه رجل .. صوته فى البيت بالدنيا .. صحيح أنها هى التى تتعب .. وتشقى .. لكن خير هى الأقوى والأكثر صحة .. فقط يعيش .. عزها وتاج رأسها - الرجل " (٥) .

(*) من كاتبات "الاتجاه الأول" اللاتى يصورن الرجل المثال / الطم : ابنة الشاطى ، ملك عبد العزيز ، جاذبية صدقى ، صوفى عبد الله ، احسان كمال .

(**) انظر فصل الرجل السيد : الجزء الخاص بصورة "السيد" عند "جاذبية صدقى" .

وفى مجموعة "سر الشاطيء" يصبح الرجل هو قوام الحياة للمرأة وسر ربيعها "كما فى قصة "سر ربيعها" وبدونه تتحول النساء إلى "ولايا" ورغم أن هذا الرجل أكبر الأسباب فى شقاء المرأة كما فى "قصة ملك عبد العزيز : (الهاربة ، حديث امرأة ، نفوس غليظة ، قلب كبير ، الضائع)^(*) إلا أنها لا تستطيع ، ولاتود الفرار منه ، فهى - على سبيل المثال فى قصة الهاربة - تهرب منه ثم إليه ... موزعة بين كره لزوج سابق وحب لزوج حاضر ، وعاطفة تترد بين الكره والحب للابن من زوجها السابق . وفى قصة " حديث امرأة " نجد المرأة المهجورة تعيسة ، لأنها لا هى مطلقة ، ولا هى موضع حب الزوج .. وفى قصة "نفوس غليظة" نجد الأخت تنتظر مجيء شقيقها ليذبحها أو اليتيم والغربة : "هناك سأشعر بالوحشة القائلة فلا ولد ولا رفيق .."^(٦) فالعلاقة برجل (زوج - ابن - رفيق) هى المعنى الذى يفضى على الحياة القيمة .. ومهما تشوهت هذه العلاقة ، فهى خير من لا علاقة : "أى نكر فى أن يضربك زوجك .. أليس هو رجلك وسيدك .. ليس على المرأة إلا أن تحتل غضبه .. وتفرح برضاه حين يقبل .. احتملى يا أخت واصبرى فليس أمام المرأة إلا الصبر!"^(٧) .

فجدلية العلاقة بينها والرجل كامنة ، لكنها غير متكافئة .. لذا تجد المرأة نفسها فى قصة " سجن أملكه " " لإحسان كمال " مدفوعة بدافع خفى إلى ترك الحياة بدون رجل - بالنسبة لها - سجن كبير وخير لها أن تحيا فى سجن تملكه هى .. على أن تعيش بمفردها فى سجن لا تملكه (داخل المجتمع) .

إن المعنى الكائن الذى تبثه الكاتبة / المرأة - هنا - يقول أن المرأة مازالت تعيش فى عالم الرجل لا فى عالمها .. " إنها تتور ضده وتعود إليه ، تعلن استقلاليتها عنه وتحتمى به ، تسقط تمثاله المهيب عن عرش الوعى فتستبين فراغ العالم وفراغها هى .. تعود لتملأ الفراغ برجل يختصر كل القضايا والمبادئ والأوطان ويغنى عن كل نشاط إنتاجى اجتماعى .."^(٨) .

فالرجولة إذن فى هذا المناخ مكانة ، وامتيان ، الجنس المنتمى إليها ، درجة عالية ، يربو - بها - حاملها عن أدنى نقص^(*) وقياسا على هذا : لا يوجد رجل - منتمى

(*) انظر هذه القصص فى مجموعة الجورب المقطوع : ملك عبد العزيز .
(**) الأمثال الشعبية تعضد هذا المعنى ، وهى كثيرة ، مثالها : الرجل لا يعيبه شئ .

بجنسه إلى الرجال - معاب ، أو ناقص ، لأن الرجولة في العرف الاجتماعي العام تحمل معنى القيمة، والاكتمال ومن ثم فلا مجال هنا - عند كاتبات الاتجاه الأول - لمناقشة مفهوم الرجل المثال بصفة عامة أو خاصة ، ربما لأن مفهوم الرجل ، ملتصق بمفهوم السوء - في العرف العام أو الشائع ... لذا يصعب تناول الكاتبة لهذا النمط كنموذج قائم بذاته - لرجل - فقط قد يبدن استحسانا للرجل (في البعض من صفاته) - كما هو واضح في قصص "صوفي عبد الله" : "شهامه ، المنتقمة" ، قطار السعادة " ، "رحلة استشفاء" (*) واحسان كمال : "سجن أملكه ، لحن من السماء" .

فالشهامه ودمائة الخلق أحد علامات المثالية عند "صوفي عبد الله" في قصص - سابق الذكر - ويضاف إلى هذا الطابع الريفى الذى يضيف على البطل سمة الأصالة .. والانتماء : "إننى فتى ريفى لم استطع بعد هضم حياة المدينة ، وإن بى لحنينا إلى مسقط رأسى" (٩) .

وفى قصة "سجن أملكه" "إحسان كمال" يتحول الرجل إلى فارس لا لشيء إلا لتلك الصفات التى أعجبتها فيه "كان إذا دخلت والدتى الشرفة غادر هو شرفته فى الحال وعندما كان يزور والدى يبالغ فى المحافظة على حرمة المنزل .. وإذا تصادف وسلمت عليه .. كان يرد السلام باحترام مهذب وهو يغض من بصره وأعجبتنى منه هذه الصفات .. حتى خيل إلى أنه فارس قادم من بلد غريب .." (١٠) .

فالرجل التقليدى - إذن - هو الفارس الكائن فى أحلام "كاتبات الاتجاه الأول" فهو فى مجموع صفاته المتسقة مع استحسان المجتمع يمثل القطب ، والفاعلية ، ومعنى السواء لديهن .. وهذا التصور - إنما هو - امتداد لتصورهن عن ذواتهن (كما سبق أن أوضحنا) .

(*) انظر قصص شهامه ، المنتقمة ، رحلة استشفاء ! بمجموعة : كلهن عيوشة ، قطار السعادة بمجموعة نصف امرأة .

لكن كاتبات " الاتجاه الثاني " (*) يستبعدن - هذا - الرجل التقليدي من واقعهن (فوزية مهران ، نوال السعداوى ، منى رجب) ، ويبقى الحلم بوجود رجل ثورى .. أو بطل مخلص يحمل المستقبل الحر والإنسان المتحقق ليكون بديل " الأنا " الحقيقة ، أما الرجل السيد أو التقليدي فهو " الآخر " الاجتماعى الذى تمنعن كاتبات هذا الاتجاه فى أسقاط نجمه ، كى يحل أنموذج الرجل الجديد : الشريك ، والمناضل ، والرمز الراديكالى المتداعى عبر الشخصية الأنثوية (الكاتبة / المرأة) التى تتماهى فيه ، وتبحث عنه بحثها عن ذاتها الحقيقية .

فوعى المرأة ؟ البطلة بذاتها قد تغير - كما فى قصص نوال السعداوى - ، وقد بدأت الدخول فى مجال العمل كطبيبة (فى : قصة تعلمت الحب) وكموظفة فى مهن متعددة . كما فى " تحت الملاءة " (**) ، الطريق ، مجرد صورة (***) ، فهى - على سبيل المثال - أصبحت لا تنتظر أن يلتفت إليها الرجل لينتقيها - قصة " تحت الملاءة " - بل تود هى أيضا .. الانتقاء : " والتفتت نحو الشاب الجديد ، كانت لا ترى منه سوى ظهره ، لكنها أحست أنه بسيط ، واثق من نفسه طبيعى جدا وأحست هيام أنها تريد أن تكلمه وأن تسمع صوته ، وأن تعرف أراءه " (١١) وفى قصة " مجرد صورة " تشرع هى فى معرفة الرجل عن كثب .. نعم قرأت عنهم فى الكتب " لكنها تريد أن تسمع كلامهم ، أن تقرأ أفكارهم ، أن تلمس عضلاتهم وشواربهم .. ولم تكن تريد واحدا بالذات .. مجرد تجارب نفسية لا تحرك إلا تفكيرها وتأملاتها .. كالعالم العجوز الذى يشرح فى معمله مجموعة من الضفادع والفئران " (١٢) .

(*) تبدو صورة المثال لدى " كاتبات الاتجاه الثانى فى قصص : نوال السعداوى ، فوزية مهران ، سكيئة فؤاد ، منى رجب ، عائشة أبو النور .

(**) تحت الملاءة : مجموعة تعلمت الحب ، نوال السعداوى .

(***) مجرد صورة : مجموعة حنان قليل ، نوال السعداوى .

ومحاولة الانتقاء قد تنجح - كما فى قصتى : " مجرد صورة " و " الطريق " (*) لكنها بعد زمن قد تبدى فشلها .. كما فى رواية : مذكرات طيبة (**) بفعل المناخ الديمقراطي ، وسيادة العلاقات الهرمية فى المجتمع حيث تنتقل عدوى الازدواجية وثنائية التفكير من المجتمع إلى الفرد .

فالرجل - فى قصة " الطريق " ينصت إلى المرأة فى احترام ، ويتحاور ، معها فى ندية وفى قصة مجرد صورة يسخر من " الغريم " الذى أعطاه صورة لزوجته تشير إلى العلاقة لها قبل الزواج : " أما مغفل صحيح .. إيه يعنى صورة وحتى لو كان فيه حاجة أنت عارفه أنى لا يمكن أحاسبك على حاجة قبل ما تعرفينى " (١٣) .

وفى قصة " المسافة " لفوزية مهران " ترتفع الفتاة بطموحها على النموذج التقليدى الذى لا يشاركها الاهتمام والسعى وراء المعرفة (قصتى على السلم ، الجامعة) وترفضه وتقترب من نموذج الرجل الناضج - فى قصة المسافة - المعبر عن المجتمع ، وقيادة رأى العام بمهنته (كاتب) ، لكنها سرعان ما يتكشف لها التناقض الكامن فى نفسه ، فهو على سبيل المثال - يكتب عن أفكاره التقدمية عن تحرير الإنسان والإنسانية .. لكنه مازال يعتبر المرأة دمية " بل ضعيفة ولعبة أمام الرجل .. أى رجل " (١٥) ويتعامل معها كجسد قبل أن يتعامل معها كروح .. أو شخص .

وفى قصة " سبعة وجوه لحواء : " لسكينة فؤاد " تحكى الزوجة عن صدمتها فى زوجها (الكاتب المسرحى) الذى يحلم بالتغيير ، وبالثورة على القديم بل يبحث عن جذور جديدة للمسرح ، عن مفاهيم جديدة للعلاقات ، لكنه لم يفعل إلا القليل .. : " لقد أحببت كاتباً ورأيت بعينى كل أحلامه كأنها واقع .. وتزوجت ثرثره وكذبا .. سقط القلم الذى كنت أرى عند طرف ريشته ملامح تغيير العالم . " (١٦) .

(*) مجموعة حنان قليل ، نوال السعداوى .

(**) مذكرات طيبة : نوال السعداوى . مكتبة مديولى ، طبعة أولى ١٩٦١ .

حيث نجد هذا الرجل ، يتبدل بعد فترة من الزواج - فى رواية " مذكرات طيبة " : بؤادر التمرد تظهر عليه .. شعوره بالضعف انقلب إلى رغبة فى السيطرة .. وبرزت من قاع عينيه نظرة قاسية متغطرسة .. ليست هى نظرة الرجل القوى .. ولكنها نظرة الضعيف حين يشعر بعقدة النقص .

مع سقوط القلم تسقط الكلمات المزوجة ، والمعانى المزيفة ، ومعها يسقط الإنسان ليس الرجل فحسب ، لكن معه المرأة لأن كليهما وجهان لمجتمع مزيف واحد . فأزواجية الرجل تعكس أيضا أزواجية المرأة وقبح المناخ العام .. يقول هو : " وأنا أحببت فتاة تحلم .. وتزوجت مدرسة بتلاميذها وخشبها وأبوابها فى النهار وتلميذة بكتبها وخوفها فى الليل .. فقدت الحياة معك كل معنى " (١٦) .

فالثورى بمعناه الحقيقى يظل غائبا من واقع البطلة ؟ المرأة ، لكنه يظل حاضرا فى وعيها كبديل " للأنا " الحقيقية الغائبة من مسرح الحياة ، ولذا فهو " الآخر " الذى يغيب من مسرح الأحداث فى القصة ، وبتداعى عبر بحث الشخصية الأنثوية (البطلة / الكاتبة) عن ذاتها الحقيقية .. فهو إذن النسيج الرمزي للبطل .. المنقذ .. المخلص .. الكائن فى وعى وحلم المرأة / الكاتبة .

والبطل بصورته الرمزية يؤدى وظيفة نفسية .. فهو يعتبر علاجا وتخفيفا للآلام ففيه تعويض (compensation) للشعور بالدونية أو العجز ، وتخفيف الشعور بالذنب ، والتخفيف من قلق .. الفشل إلى آخر هذه المشاعر التى يصعب احتمالها دون حل ترضيه " الأنا " تسقط على هذه الصورة الرمزية (للبطل) كل رغباتها وأمانيتها المكبوتة فهى تصوره كما ترغب أن يكون كما هو فى الواقع .. (كما أن) صورة - هذا - البطل انعكاس لنفسية الفرد مثلها هى انعكاس لنفسية الشعوب " (٢٢) .

إن نوال السعداوى " تنسب انسحاق المرأة وعجزها عن التحقيق إلى غياب البطل الثورى عن الحاضر بأداة القمع ، أو السلطة الغاشمة (*) فى مقابل سيطرة النموذج المزدوج (**) للرجل على الواقع " كما فى قصة " نظر ويحفظ " موت معالى الوزير سابقا " ، اعتراف رجولى " ، الجلسة السرية " ، " رجل " ، الرجل نو الاضرار " ، الجريمة العظمى " .

(*) يشيع غياب البطل الثورى فى روايات " نوال السعداوى " خاصة فى رواياتها : " الغائب " ، " الباحثة عن الحب " وفى القصص القصيرة يبدو من خلال نغمة الرفض التى تسيطر على النص للرجل المزدوج (كما فى مجموعة " كانت هى الأضعف " ، ومجموعة " موت معالى الوزير سابقا) .

(**) المقصود " بالنموذج المزدوج " هو الرجل ثنائى النزعة فى الفكر ، الذى يفصل دائما بين الخاص والعام ، العقل والجسد " ، الذات والموضوع .

فالبطل الثورى يظل غائبا عن مسرح أحداث القصصى (*) ، لكنه يظل قابعا فى لا وعى البطلة " . نراه من خلال أحلامها ، ومن خلال رغبتها الممتدة فى تجاوز الواقع ، من خلال الصعود إليه درجات ، حيث يقطن فى مكانه المرتفع ، والصعود - هنا - له دلالتة الرمزية المرتبطة برغبة البطلة فى نفى الواقع ، للتوحد مع البطل من خلال علاقة امتزاج نرجسى تفقد فيه التمايز ، بحيث تعود إلى اللاتمايز ، والاختلاط الكامل كإطار من التمرد على المشروعية السائدة .

وهنا رغم التمرد الظاهر من البطلة / الكاتبة على نمط العلاقات التقليدية من الرجل ، رغم تغير وعيها بذاتها إلا أنها مرة أخرى - دون أن تعى - ترى فى الرجل دربا وحيدة للتحقق ، وعكازا ضرورية على الطريق .

وتتكرر الحاجة إلى المنقذ " فى قصص منى رجب من خلال استبعادها للنموذج التقليدى من حياتها " كما فى قصتى : " بدونك سوف أحيأ " ، " والعانس " (لكنها وإن كانت - قد - استبعدت هذا الأنموذج ، إلا أنها تظل فى حاجة إلى الانعتاق من الآلام .. فى حاجة إلى عالم جديد طاهر .

فالواقع فى مجموعة لعبة الأقنعة : " منى رجب " بمثابة المستنقع والغابة ، والناس فيه يتقاتلون وقد ارتدوا أقنعة الكذب والزيف ، على حين تنفرز أقدام الشخصية الرئيسية / المرأة فى طين المستنقع ورياح القبح تحطمها ، وهنا تبدو الحاجة إلى الشخصيات الحامية ، وهذه القوى الخفية التى تمد بالقوة وتعوض " الأنا " : ومن هناك من الطرف " الآخر " من الغابة يأتى صوتى الرجل / المنقذ ليبيث الثقة والأمان . ويرسم الخطوة ، ويدعم " الأنا " يقول : " الحل من داخلك .. إبحثى عن نفسك .. لن أكون قريبا منك لأنقذك " (١٨) .

" والشخصيات البطولية فى الحياة شأنها شأن الشخصيات التى تجسد المثل الأعلى فى الفن هى نماذج ملهمة تتوهج فى الظلمة ، وتضىء الطريق إلى المستقبل " (١٩) لكنها - فى الوقت نفسه - تعكس مراحل التطور (البطلة / الكاتبة) ذلك أن مفهوم

البطولة يفقد أسطوريته مع النضج ، أو بمعنى آخر كلما ازدادات القدرة على المجابهة من أجل التغيير ... فصورة بطل الأبطال - على سبيل المثال - لا تظهر على مسرح الحياة إلا إذا كان المجتمع قد أصابه ارتباك شامل .

وفى قصة " جراح البطل " يسقط البطل ، وتفقد البطولة معناها ، لا لحدوث ارتقاء فى المناخ الحضارى أو لتوهج نجم الإنسان العادى - فى هذا المجتمع - بل لسقوط القيمة الإيجابية وتضخم - هذا - الخلل الذى بدأ يستشرى فى المجتمع .. فالبطل المنتصر فى حرب ١٩٧٣ ، بينما هو فى طريقه إلى قاعة يجرى فيها الاحتفال بيوم النصر يصاب فى حادث مرور ويصبح صاحب عاهة حينئذ يزداد حنقه لأنه لم يصب فى الحرب لكنه أصيب هنا وسط أهله ومع هذا لا يقابل بأدنى معانى التقدير " فالحرب قد انتهت - كما يقول أحد المارة - ونحن اليوم نحارب لبلوغ أهدافنا وسط الزحام .. كنا نكره عدونا وأصبحنا اليوم نكره بعضنا بعضا " (٢٠) .

إن المفارقة - هنا - تكمن فى تلك القيم الكائنة فى الشارع المصرى ، والتي تعكس الفوضى وواقع الحال المتدنئ وقيمة البطولة والنضال والإحساس بالعزة والكرامة فى نفس بطل حرب ١٩٧٣ وهى مفارقة محملة بنبرة الحزن والسخرية - أيضا - تكشف عن رؤية الكاتبة فى أن الحياة محاولة مستمرة وصراع جدلى بين ما هو كائن وما ينبغى تغييره ، وما ينبغى أن يكون ، ولكنه بعيد المنال .

هكذا تبدو الصورة المستحسنه للرجل (ما ينبغى أن يكون) عند كاتبات " الاتجاه الثانى " بعيدة المنال لغياب الثورى الحقيقى بفعل السلطة تارة .. وبفعل المناخ الاجتماعى المتردى تارة أخرى . وبهذا يتعادل سقوط المرأة (*) مع سقوط الرجل .. ليعكسا معا صورة الواقع .

(*) تبيين لنا رسالة الماجستير (الروائية المصرية وصورة المرأة) كم معاناة المرأة ، كم ضياعها وإغترابها فى الواقع المصرى - وذلك أيضا - عند كاتبات " الاتجاه الثانى " . أنظر على سبيل المثال الفصل الخاص ب : قضايا المرأة جسديا ، والفصل الخاص ب " صورة المرأة العاملة " .

ولا يعنى غياب الانموذج سوى من واقع كاتبات " الاتجاه الثانى " غيابه من وعيهن فهو كائن لايزال ، خالد كالحقيقة تقول البطلة فى " الحقيقة اسمها خالد " : " لعائشة أبو النور " زحفت أبحث عنه فى المكان الواسع الكبير .. وجدته حمدت ربى أنه يزال موجودا .. حتى لو لم يره .. يكفينى أنى وحدى أراه .. وأنى أشهد بحواسى الخمس أنه حقيقة واقعة وليس وهم خيال " (٢١) .

إن تمرد البطلة / الكاتبة ، عند " عائشة أبو النور " لا يقف عند رفض الأنموذج التقليدى للرجل الممثل للقيم المعكوسة الكائنة فى المجتمع " كما فى قصة " ربما تفهم يوما " حيث ترفض الفتاة الزواج من رجل ثرى يريد أن يقتنيها كدمية جميلة ، بل يتجاوزه إلى تحريض " الآخر " كما فى قصة ثورة فى أعماق امرأة ليعترف أمام نفسه وأمامها بالتناقض الكائن بين مظهره المثالى (كطبيب) وجوهره المستغل الجشع الذى يمثل حقيقته .

ويظل الواقع الخارجى فى عيني البطلة / الكاتبة فى قصتى : " الحقيقة اسمها خالد " ، " وتمطر السماء فى قلبى " حائلا رمزيا ويحول بينها و" الآخر " : " قطبوا حواجبهم .. كوروا قبضاتهم .. ضربوا حصارهم حول جسدى المرتعش أحكموا القضبان " (٢١) بل يتمثل هذا الحائل ليكمن فى النفس ، ويتحول إلى عجز فى القدرة (لدى الطرفين) عن التوحيد .. حينئذ يستحيل اللقاء فى الواقع : " تزلزلت الأرض تحت قدمى .. انشق باطنها .. ابتلعنى .. تجمع العميان حولى فى غضب مسعور يردمون التراب فوقى " (٢٢) .

وكما ضاق هذا الواقع الخارجى عن احتواء طموحات الذات وأشواقها (فى التحقق الكامل) بدا عالم الخيال أو الحلم هو الأرض الخضراء لتحقيق حلم التوحيد - باللقاء - مع الآخر ، لقاء حرا ينمى الذات ، ويجعلها أكثر تجانسا ، وسواء .. ففى قصة " وتمطر السماء فى قلبى " لا يتوحد الرجل والمرأة إلا فى عالم " الفانتازيا (Phantasy) ويصبحان " جسدا وروحا " واحدة قد شطرته زوابع الرياح عن طريق الخطأ .. وعاد السكون ليردهما واحدا كاملا " (٢٣) .

وتتجاوز كاتبات " الاتجاه الثالث" (*) مرحلة البحث عن الذات المفقودة إلى استعادة هذه الذات ويتبع هذا تصور جديد للرجل (المثال) ، وقد تبين لديهن أن استعادة "الأنثى" الحقيقية تعنى استعادة الآخر ، وأن نفيها يعنى استحالة تحقيق نوع من الوحدة تجمع المرأة والرجل ، ليستعيدا طاقاتها الابداعية المنتجة .

فقد تساءلت بطله " لطيفة الزيات " (فى مجموعة " الشيخوخة) " ماذا فعلت لأغير الأوضاع .. الهروب ، من المواجهة لا يشكل حلا ، يساوى الاقدام على الانتحار كبديل لانتظار استكمال عملية القتل .. وأقرت بأن حبل خداع الذات طويل ، وإن التف فى نهاية الأمر على عنق الإنسان " (٢٤) وتوقفت قليلا لتعى السبب : " هل استقرت هذه المعرفة فى وجدانى وشكلت سلوكى ؟ " (٢٥) أو بمعنى آخر هل زالت الفجوة بين القول والفعل .. حينئذ انتابها فورة غضب : " أنكرت وجهى فى المرأة ، لم يكن وجهى " (٢٦) حيث تبينت غربتها حين وعت انفصامها ومن ثم أتى الحل - عاجلا - لوصل المنشطر وربط " الأنثى بالآخر " : " شئ ما مرضى فى رغبتى فى تعرية الذات فى استباحة هذه الذات وهتك عوالمها الخاصة شديدة الخصوصية " (٢٧) لكن اللعبة قد انتهت ، ومن ثم يتأتى أن تقف على قدميها ، أن تؤوب إلى نفسها إلى أهلها وناسها .

تبين لها أن إطلاق سراح الذات هو البداية ، والحل الأمثل للتوحد مع النفس ، ومع الآخر " وأن الانفصام عن النفس درجة من درجات الانفصام عن الآخر : " أكتشفت فجأة .. أن العطب كان فى حواسى .. وأنا الآن ، ومسام جسدى الخامد تتفتح ، ترتق تعمق ، وأنا أتواصل فى لحظتى الراهنة مع سامى ، أحكى له عن خططى للمستقبل ويحكى ، أقضى باهتمامات حاضرى ويفضى بمنحنى من لحظته الحاضرة وأمنحه " (٢٨) .

(*) بدت صورة الرجل المثال / الحلم لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " فى قصص : زينب صادق ، لطيفة الزيات ، سناء البيسى ، وفيه خيرى ، اعتدال عثمان ، منى حلمى ، سلوى بكر ، سهام بيومى .

هكذا تكمن استعادة " الآخر " فى استعادة " الأنا " " الصبية المكتومة .. لم تعد مكتومة وأنا الآن أنا.. وجدت سامى ووجدنى " (٢٩) .

لكن الأمر نفسه يختلف عند " زينب صادق " ففقدان " الآخر " مقدمة لفقدان الذات .. فى قصة " لست أنا (*) " - بل إن هذا " الآخر " يعد معادلا موضوعيا " للأنا " لكن الفتاة - عند " زينب صادق " - تقاوم ، تبدأ رحلتها الأولى فى المقاومة من الذات ، بالخروج منها : " علمنا أستاذنا أن نخرج من داخل أنفسنا فى حالات الضيق والحزن والضجر وخرجنا كثيرا حتى كدنا نتوه عن طريق العودة لها " (٣٠) .

وكأن تغيير " الآخر " لا يبدأ إلا بتغيير " الأنا " تفاعلت .. وقررت منذ الصباح أن أساعد قدرى فى أن يتغير .. خرجت إلى طريق .. أخذت قرارا حاسما فيما يسمى بالماضى .. تذكرت الابتسامة العريضة التى تملأ السماء .. تقبل علينا الحياة عندما نحبها " (٣١) .

فتكوين علاقة سوية مع " الآخر " مهمة صعبة ، تقتضى معرفة وبذل وجهد من الأنا " قبل أن تكون صفة أو منحة .. وفى الوقت نفسه تحتاج إلى مناخ اجتماعى سوى ، ينمى النوازع الإيجابية ، " فالفرد لا يستطيع أن يحيا إلا فى حقل ، ولا يتطور إلا ضمن ذلك الحقل ، أو على الأقل لا يستطيع التمتع بالسلامة النفسية والعقلية إلا داخل جماعة تنميه وتساهم فى استقراره " (٣٢) . وكل خلل فى الحقل يخلق توترا وخللة فى ذات الفرد .. وهذا الخلل أو التغييرات الجذرية تحدث فى فترات التغيير الاجتماعى أو الثورى .. مما يؤدى إلى جملة من التفكك فى القيم ، والتقاليد المتوارثة وتجسد " سناء البيسى " فى مجموعتها " الهواء الطلق " ذلك الخلل الذى يحل ببنية الأفراد النفسية نتيجة ذلك التفكك الكائن فى سلم القيم على أثر التحلل والتغيير الذى يجرى فى المجتمع ككل .. فماهى الأفراد فى قصة " الهواء الطلق " غير معرفة فقط تأتى إلينا من خلال السرد تارة والحوار تارة أخرى ، بعض ملامح لا تكتمل معها

(*) زينب صادق : مجموعة " هذا النوع من النساء "

صورة الشخصية بعينها ، فالفوضى تعم نتيجة المرحلة التاريخية (السبعينات) وتنسحب على سلم القيم ، وعلى بنية الشخصيات بعينها ، فلا نجد ملامح تميز الرجل وأخرى تميز المرأة ، بل هناك تحلل واختلاط الأنوثة بالرجولة .. مما يؤدي إلى ظهور " جنس ثالث " .

- " فوضى الشذوذ فى طبقة رجل الشارع وعالم " الجنتلمان .

- أصبح التقسيم رجلا وامرأة وجنسا ثالثا . - قالت لى سيدة مجربة : " اتركى الرجل يدفع ليدرك قيمتك " .

- أكره قبله الرجل لصديقه .

- وامرأة تدخن .

- ورجل مغفل " (٢٢) .

وفى هذا المناخ يسقط المعنى ، وتضيع القيمة للإنسان ، ويسود العجز والخيبة ، وتصبح السيطرة على الزمن ضربا من المستحيل فالرجل فى قصة " حكاية الأمس (*) " لسناء البيسى " مازال له جسد شاب لكنه عاجز عن الاستمتاع والحائل هنا نابع من الداخل .. من الذات ، قبل أن يكون ويكون مفروضا من الخارج ويظل الفراغ والرتابة شبحا مهيمنا على الحياة الزوجية فى قصة " قطع الموبليا ؛ " لهذا فالزوج دائم الخروج من المنزل حيث تمدد العجز داخل الروح فالجسد ، وفى قصتى " حقنة للأخطبوط " (**) المياه الراكدة (***) يصبح الزواج هو الأخطبوط الذى يحطم عنق كل من الرجل والمرأة - بدل أن يحررها - وشكل الحياة فى ظل هذا الأخطبوط ساكنة .. كمياة راكده .. تفشل الزوجة بسفرها كل حين فى تجديد العلاقة بينها وزوجها .. (فى حقنة للأخطبوط) ويفشل الزوج فى إلقاء حجرا لتحريك ركود حياته الجنسية باللقاء مع امرأة أخرى لقاء جنسيا مجردا .. (فى المياه الراكدة) .

(*) انظر القصة فى مجموعة " فى الهواء الطلق " - سناء البيسى .

(**) (***) انظر هذه القصص فى مجموعة " الهواء الطلق " - سناء البيسى .

هكذا - قد - يحول الواقع بين الفرد وذاته ، أو بمعنى آخر - يحول بينه والتآلف مع الواقع ، فينشأ فردا غير منتم ، عاجزا عن التفاعل و الايجابية ، والنشاط الحر . لهذا يغيب النموذج السوى فى واقع " اعتدال عثمان ، سهام بيومى " ، منى حلمى " ويبقى الانتظار ، والحلم به ، والخروج إليه هو المفر والملجأ ومنطلق الخلاص .

ففى قصتى : اللعبة ، " انصهار صوت الصمت : " لاعتدال عثمان " تعيش البطلة فى مناخ اجتماعى خانق : وأهلى يحكمون الغطاء حولى ، واتوه فى تهاويل ، لها ألف ذراع تتشابك حولى وتهددنى كما الوعيد " (٢٤) ، وتحس بتلك العلاقة الشرطية بين رغبتها فى التعرف على الذات وتحطيم القيود ، ولكن هذه الرغبة تنزوى حيث القهر السياسى أصبح مناخا وطبيعة تواجه بها أينما ذهبت ، ويتجسد حينئذ حلم الخروج إلى العالم فى فعل الحلول ، أو التوحد فى " الآخر " الرجل / المخلص : " وأدراك فتتفتح لى فى عينيك سماء بأنوار الطيف لأنك أنت الجميل الهادى الزاخر ، الثائر ، المتسع ، القاسى ، الضيق ، العارف ، الحنون ، لأنك عال كموج الظلمات ، ورقراق حين يتكسر لأنك ميت فى جوف زمان سحيق ، وحى كريم المسك والعنبر " (٢٥) .

فالملاذ هنا هو المسيح / القدر ، أى قوة عليا ، تفوق القوة العادية (للبشر) وحيث المناخ يغيب الرجل / الشريك ، الذى يقاسم المرأة الحب والثورة فإنه يبقى على الرجل / السيد الذى يجسد / تراث الماضى (مارى فى قصة " بحر العشق والعقيق) ومن ثم يتمظهر الرجل / " الشريك " " ميتا فيزيقيا " فى شكل المسيح أو الرجل الغائب الحاضر : " ووجهك أعرف يبتعد فى المسافات ، وفى عينيك جثة مبتورة الحلم ، والجسم قد تفحم .. وأسير إلى جوارك ، فى تلامس يدينا اللحظى لقاء كامل ، وشقى الملاصق لك يعيش صيفا أفريقيا كالحريق وينفصل عن شقى الآخر .. وأضيع منك ومن الصباح ، وأهرب إلى الشوارع الخلفية " (٣٦) .

وفى مجموعة " الخيل والليل " لسهام بيومى " تعمق الفجوة القائمة بين الحلم الذاتى والجماعى من ناحية وقسوة الواقع من ناحية ثانية ، فيتحول الحلم إلى كابوس ، كما فى قصة " المرضى " وينقطع التواصل الإنسانى وتسود الرؤية الضبابية ، ومن ثم

يختفى معنى السواء فى الواقع ، وفى العلاقات بين الناس ، بل فى النماذج البشرية - نفسها - حيث نراها تجسيد بعجزها ومرضها كل أنواع القهر المادى والمعنوى .. تتفجر بالرفض والعنف المكتوم والتشبت بنجمة الخلاص المارقة فى سماء بعيدة كالحلم .. ويتجسد هذا الحلم فى قصتى " الخيل والليل ، والحائل " فى الفارس المثلث ، أو الفرسان الذين يأتون من المحال على خيول بيضاء ، مثل النور ، وعلى رؤوسهم عمامات خضراء كالأمل ، أو كالخصب ، يأتون أرضا أوشكت على الجذب وفى مجموعة " أجمل يوم اختلفنا فيه " : " لمنى حلمى " يتجسد اللاتجانس فى الواقع ، ويؤدى هذا - بدوره - إلى فقدان التجانس داخل الذات (البطلة / الكاتبة) أيضا .. وفى عالم - كهذا - يفتقد فيه التألف ، يحل الطموح - فيه - إلى البديل ، إلى عالم مثالى يتغير فيه نظام الكون ، حينئذ فقط قد يحدث نوع من الوحدة بين الأنا و " الآخر " ، وبين " الأنا " (أيضا) و " نحن " .

وتصبح تجربة الكاتبة هى - عين - محاولة الخروج عن النمط التقليدى فى الكتابة ، تهدف من خلال الكاتبة التأكد على صوت الذات " الذى يحرص على أن يكون كاشفا ، ومفجرا من حوله نشاز الواقع ، معارضا بتنويعاته التى لا تدعى الإنسجام أو التجانس تناقضات هذا الواقع نفسه وتنافره " (٢٧) .

ويتواكب مع رحلة الخروج فى الكتابة رحلة الخروج فى الواقع ، إلى " الآخر " ، و " نحن " حيث تحاول الكاتبة رسم ملامح جديدة ، للرجل ، الذى تتوسم فيه أن يخرج إلى الأفق . وهنا يتعرض الرجل للمح جديد يراه هو الآخر فى المرأة : وهو الفرز والانتقاء .. ويتبع عملية هذا الفرز استبعاد النماذج التقليدية ، تلك التى تقف حائلا بين المرأة والحياة ، كما فى قصة : " لا أستطيع الليلة " حيث يصر على تطبيق مفهومه للملكية على الزوجة ، فالحبيبة .. ويأتى حينئذ رد فعل الحبيبة / الكاتبة - راسمة له الملمح الرئيسى فى صورته كرجل يسعى للتحرر - : " كيف تستطيع امتلاكى وأنا لست شيئا .. أنا حياة تتدفق أمامك ، هل تستطيع امتلاك الحياة ؟ أرجوك عشنى " (٢٨) .

وإلى جانب استبعاد " النماذج التقليدية " يستبعدا أيضا الأنموذج الثورى " المزدوج " أو بمعنى آخر الأنموذج الذى يقول ما لا يفعل وذلك فى قصة " الدائرة الذهبية " حيث ينبهر البطل بتحررها قبل الزواج ، وتفاجئها بعد الزواج بنفوره من تصرفاتها المتحررة .

وتلى مرحلة الاستبعاد ، مرحلة الاختيار أو الانتقاء ، وفى هذا الطور لا تكتفى البطلة / الكاتبة بهذا الانتقاء بل تكون ايجابية مع " الآخر " حيث ترسم له الملامح الجديدة فى صورة الرجل الجديد (أو كما ينبغي أن يكون) فى الواقع .

ففى قصة " ديسمبر عشقا وتساؤلا " تعرب له عن تصورهما للملامح هذا الجديد قائلة : شئ غير عادى هذا ما أبحث عنه .. هذا ما لا أجده .. شعرت أننى مسئولة عنك وأمامك لأننى أعطيك لأول مرة صورة الحب مع المرأة وأتحمل وحدى تشكيل رغباتك الأولى ، وأدهشنى استجابتك .. والآن يدهشنى تغير حبك لى " (٣٩) وفى قصة " أجمل يوم اختلفنا فيه " تصر على إكمال رسم الملامح للصورة التى بدأتها ، وهى شرط الاختلاف ، كأن تصر على أن تعامله بشكل مختلف لىبقى بون شاسع بين صورتها ، وأمه (*) ولكى يتقبل فيها شخصية المرأة الجديدة ، لابد هو الآخر أن يكون جديدا ، أو مختلفا كرجل عن ذلك الإطار المحدد له - مسبقا من قبل المجتمع : " اتفقنا أن نحرص على اختلافنا .. أشعر أن هذا الاختلاف يجذبنى إليه ، ويضفى على علاقتنا سحرا كلون عينيه ، فهذا عكس ما ألفته أفكارى ، واستقرت عليه قناعتى " (٤٠) .

وبهذا تلغى الكاتبة الصورة المرسومة الجاهزة للرجل ، والمرأة . فليست هى السلبية المطيعة وليس هو التابع الضعيف ، أو السيد المهاب ، بل هما - صورتان مستقلتان لشخصين ، لا لشخص واحد . حيث كليهما يحافظ على فردية " الآخر " ، واستقلاله .. وهو محب له .

(*) انظر هنا العلاقة التقليدية الكائنة بين الابن والأم ، حيث تبدو الزوجة فى لوعى الابن امتدادا للأم أنظر فصل " صورة الرجل المقهور " تحت عنوان المرأة كواجهة قهر .

وفى قصة " لون عينيه " تعرب - هي - عن كراهيتها أن تظل فى علاقتها " مفعولا به " وتقرر معه أن تكون الفاعل - طالما هى راغبة فى ذلك - : " كرهت ومللت وجودى المفعول به " دائما " . يجب أن تكون البداية هذه المرة مختلفة ، ولأ تحمل كل نتائج إرادتى الحرة .. قال : لست مندهشا بل سعيدا .. حتى لا أفرض عليك انفعالات دافئة مفاجئة ، قد تكون هى كل ما تريدين هذا الشتاء " (٤١) .

تلك هى محاولات الكاتبة / البطلة " لإعادة اكتشاف الأشياء ، والكاتبة هنا تستخدم أسلوب الصدمة مرة والتجريب مرات ، وذلك بهدف زلزلة الألفه التى تكتسبها المفاهيم وآليات التفكير ، التى وإن كنا نعتادها ، فإنها فى الحقيقة عاجزة عن تلبية احتياجات الإنسان " (٤٢) .

إن أسلوب الصدمة الذى تتبعه الكاتبة / البطلة . تجاه الواقع / الرجل) يخلخل من رد فعل الرجل تجاه هذا النموذج الجديد من النساء ، فتارة يقابل تصرفها بعدم الفهم أو الوعى ، " ويتبع هذا رفضه لها من خلال تفضيله لأنموذج نسائى آخر : كما فى قصص " لا أستطيع الليلة " ديسمبر عشقا وتساؤلا ، " أشرف " وتارة أخرى يظهر قبولا يكن فى حقيق الأمر يضمن رفضا كما فى قصة " الدائرة الذهبية " وفى أحيان أخرى يسترسل فى علاقته ويعرب عن قبوله كما فى قصص : أجمل يوم اختلفنا فيه ، " قبل أن يفتر الاحساس " ، " لون عينيه " ، " غدا لم يحدث بالأمس " وهذا فى حد ذاته يعد مقدمة ، وفتح بابا للحوار مع " الآخر " كخطوة على طريق المستقبل .

وتطرح " وفية خيرى " فى مجموعتها " أكثر من شئ " رؤية مستقبلية للتغيير الاجتماعى ، من خلال التبشير بأنماط جديدة للرجل تتحقق من خلال طرح جديد لمفاهيم العلاقة بين الجنسين . تقوم على استبعاد الجنس كأساس وحيد للعلاقة ، بل الاسناد - فى العلاقة - إلى مجموعة من الأسس ، تنتهى إلى شكل جديد ، حيث تتحول إلى نوع من الصداقة أو الزمالة .

وهذا الإطار من العلاقة يستلزم طرفين متحررين ، لهما اهتمامتهما المختلفة ، ويستبعد أن يكون أحدهما فى عقل " الآخر " هو المحور الأوجد فى التفكير ، فإذا ما حدث غير هذا : بأن تكون لأحد الطرفين اهتمامات أخرى غر وجود " الآخر " أختل ميزان العلاقة . وأصبح أحدهما أسير " الآخر " .

ففى قصة " أكثر من شئ " يكون الرجل هو الطرف المتحرر ، يعيش اهتمامات عديدة وعلى سفر دائم ، فى حين تظل المرأة هى العنصر الأكثر تخلفا ، حيث تعيش فى النطاق السلبي : تتلقى منه الدروس ، وما ينبغى عليها أن تفعله فى الواقع . يقول لها : " أنت قوية بحريتك ، أنت تملكين زمام أمرك تماما .. إياك أن تقدمى حياتك قربانا لأحد " (٤٣) .

لكنها تحس فجأة بثقل العالم ، وفراغ حياتها ، لحظة عزمه على مغادرة البلاد : " سيستقل الطائرة إلى هناك .. حيث أمالة الجديدة .. حيث لامكان لى .. كأن شيئا فى حياتى قد أنطفأ .. الصمت يطبق حولى فجأة .. حياتى عادت مرة أخرى إلى ما كانت عليه قبل أن أراه (٤٤) .

وكأن التجربة التى مرت بها - مع هذا الرجل - تجربة خضراء ، لم تنضجها الخبرة والثقافة ، فقد بحثت عن ذاتها وحقيقتها - لا فى داخلها - بل فى مرآة " الآخر " فوجدت - نفسها - تنتظر فى مرآة مشروخة ، وتنتظر إلى ما لا نهاية عودة لرجل لن يعود !

والكاتبة - هنا - تستحضر مفاهيم التحرر والنهوض - فى العلاقة بين الجنسين - على أنقاض الأسرة ، حيث تصر على الزمالة أو الصداقة ، لا فى الإطار الأسرى داخل القطر الواحد ، بل فى إطار لا نهائى ، يقوم على تفتيت الكيان الاجتماعى الأساسى ، والمتمثل فى الأسرة ؛ ومن ثم فالكاتبة لا تصل - بطرحها الجديد للعلاقة - إلى حل أمثل ونهائى .

وتعى " سلوى بكر " (فى : زينات فى جنازة الرئيس) سلبية وتراجع الثورى المتمثلة فى شخص " حسين دياب " فى مقابل تفجر ايجابية " أم شحته " ومبادرتها فى

لم الناس ، والخروج بهم فى مظاهرة لرفض الغلاء والاعيب موظفى وزارة التموين " فى قصة أم شحته التى فجرت الموضوع " .

وبهذا ترى الكاتبة أن الحل أو إمكانية التغيير لهذا الواقع ، ستأتى حتما من أفراد الشرائح المقهورة ، بما فى ذلك النساء ، لأنه ليس من طبيعة الأمور أن يثور أصحاب الامتيازات على امتيازاتهم ، أما المستبعدون عن مراكز القوى ، وبؤرة السلطة ، فلن يفقدوا بثوارتهم سوى هامشيتهم ، وبونيتهم ، ولهذا فهم على استعداد لكى يثوروا ويغامروا من أجل تغيير الواقع " (٤٥) . بهذا لم يعد الأمل معقودا على الفرد ، البطل / الثورى ، أو فى المسيح / القدر ، بل غدا فى تلك المجموعات المغمورة .

هكذا يطرح الوعى نماذج بديلة للرجل السيد ، أو التقليدى ، انتظارا لصورة جديدة للرجل - وهذا يعنى فى حد ذاته - رفض لما هو قائم من نماذج كائنة للرجل ، يقدمها الواقع ، ويبقى الحلم بالنموذج الإيجابى الذى يتجاوز هذا الواقع ، ويقدر على تغييره فى ضوء رؤية ذاتية تحقق التوازن الفردى المفقود .

ويبقى الحلم بتغيير الواقع موازيا الحلم بالرجل الجديد - أو المثال - وكأن هناك علاقة شرطية بين خلق مجتمع جديد ، وظهور رجل جديد فى الأفق ، أو بمعنى آخر كيف يتأتى أفراد نموذج إيجابى فى واقع مختلف ؟ فالنموذج الثورى - كما رأت الكاتبات - مزيج ومتخلف عن الحس الشعبى ، ومطالب الجماهير العريضة كما أنه أكثر خطورة من الأنموذج التقليدى .

وكان النموذج الكائن للرجل فى هذا الواقع لا يتطابق مع الصورة المرسومة له ، (سلفا) فى " لا وعى " الكاتبة / البطلة ؟ أو فى خيالها وأحلامها ، مما يؤثر سلبا على صورته - من منظورها - إليه فى الواقع / فى الفن القصصى ؟

والوعى بتلك الصورة المرسومة له - سلف - فى الحلم ، وفى الخيال جدير بأن يعكس مدى صدق الكاتبة وتحريها ؟ ومدى زيفها أو أدعائها ؟ وذلك أن المقارنة بين نمطى الرجل المثال . كما تراه المرأة / الكاتبة فى الواقع ، وكما تتخيله فى " اللاوعى " ويتبدى من خلال الحلم أو الخيال ، من شأنه أن يحدد مدى تماسك الصورة الفنية للرجل ، التابعة لمدى رؤية الكاتبة ، أو مدى انقسامها ؟

ونمثل لذلك بصورة الرجل الحلم : المتخيل " لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة ، من خلال مطابقة الصورة التى ترسمها له فى كتاباتها ، والصورة التى تستحسنها الكاتبة (وتتبدى فى " لاوعى " البطلة فى الحلم) وفى الوقت نفسه تفتقدها فى الواقع . وتتطابق الصورتان لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - كما سبق أن أشرنا فى أول هذا الفصل - فيصبح الرجل التقليدى فى الواقع هو الحلم والفارس الذى تنتظره الفتاة / البطلة فى الواقع ، وذلك التطابق نابع من تبنى كاتبات هذا الاتجاه للفكر السائد فى المجتمع عن طبيعة الأنوار الاجتماعية ، وما يتبعها من تصور سلبي عن الذات يقابله تصور إيجابى عن : " الآخر " .

فالصورة المثالية للرجل فى أحلام كاتبات " الاتجاه الأول " تتسق مع الصورة المرسومة له من قبل المجتمع من حيث كونه الأقوى فى العلاقة من طبيعة شدة البأس والخشونة ، لذا كشفت كتاباتهن عن نفسية متسقة تماما مع ما تتناولانه من موضوعات وشخصيات مرتبطة بوضع المرأة الاجتماعى كزوجة ، وربة بيت ، أى فى محيط الأسرة فقط .. وفى الوقت نفسه بتصورها كامرأة عن ذاتها ؟

فالذكورة بمعناها البدائى هو ما يثير " لاوعى " الفتاة فى قصص " أليفه رفعت " وتتبدى فى أحلامها فى صورة " نداء يثيرها ويلقى فى قلبها بالاضطراب .. نداء ذكور بدائيين .. كلهم آدم الأول المجرد من المدنية " (٤٦) .

والرجولة فى خيال الفتاة عند " جاذبية صدقى " ترتبط بمعانى الصيد ، والقنص ، والعنف المرتبطة بالرغبة الجنسية ، تقول الفتاة فى " نظرة عينيه تلك " : " لقد دخل قلبى على طريقته التى قيدتني إليه من رقبتى ، أسيرة ركل قلبى واندفع داخلا كالفتاح المنتظر - وأنا وراءه .. وسأظل وراءه يجرنى من أغلالى كما يفعل الغزاة بالأسرى " (٤٧) .

ولا تتطابق الصورة التي نراها لدى كاتبات " الاتجاه الثاني " للرجل في الواقع مع الصورة المرسومة له في " اللاوعي " وينتج عن هذا رفض صريح للنموذج الكائن للرجل في الواقع (أو في صورته التقليدية) ترتب عليه عزلا للذات الأنثوى ظهر في صورة تمحور حول الجسد / الذات ، وهذا يعنى بأن الرجل التقليدي - في منظور هؤلاء الكاتبات - تكونت له صورة واحدة (مرفوضة) في الذهن ، هي تلك أفرزتها الذات المشروخة المنكفئة بصورة قسرية على نفسها نتيجة وجودها في مجتمع يهدد حضورها .

وينتج عن هذا التمحور حول الذات تداعى الخيال ، وحضور الرجل الأحلام في صورة " المنقذ " الذي يخلص المرأة من أحزانها الوجودية ، أو الفردية في هذا الكون - كما سبق أن أشرنا في قصص " عائشة أبو النور " ، " منى رجب " - أو في صورة الدرب الوحيدة للتحقق كما في قصص " نوال السعداوى " .

وبتلك الصورة غير الواعية " أو المرسومة للرجل في " اللاوعي " ، أو في الأحلام تقضى بوجود شرخ وانقسام في تلك الذات ينبىء عنه هذا التناقض الصارخ بين الصورتين المرسومتين للرجل (*) .

فالمرأة " لدى هؤلاء الكاتبات " ترفض أنموذج " الرجل السيد " أو النمط السائد في الواقع . وفي الوقت نفسه تتوق إليه في " لاوعيتها " ويبدو ذلك من خلال هذا الحلم المتكرر - لدى هؤلاء الكاتبات - بالرجل كمنقذ وكدرب وحيدة للتحقق .

ان الانقسام في الرؤية مؤشر دال على هذا الانقسام الذي تعانيه المرأة المبدعة في هويتها " بسبب الشروط التي تحيطها ، ينعكس أحيانا في عملها الإبداعي في شكل اضطرابات في التعبير عن أرائها ، وهو ما يكون له أثر على الصورة المنسجمة التي تطمح المرأة لأن ترسمها عن نفسها . بحيث ينتهي العمل الإبداعي بون أن تتوحد الذات ، بل تزداد انقساماً وتدميراً " (٤٨) .

(*) الصورة الأول للرجل : كما تراه المرأة / الكاتبة في الواقع .
الصورة الثانية للرجل : كما في خيال / لاوعى تلك المرأة / الكاتبة .

وكما ينعكس هذا الانقسام الذى تعانيه الذات على الصورة المنسجمة التى تطمح المرأة لأن ترسمها عن نفسها ينعكس أيضا على الصورة الفنية التى تتوسمها فى " الآخر " (الرجل) فتبدو هى الأخرى منقسمة ، وأحادية البعد (*) نتيجة الشرط الذى تعانيه (تعب) الذات من استغلال يفقدها القدرة على كتابة قصصهن بتلاحم وتماسك منطق .

ولا تتخلص كاتبات " الاتجاه الثالث " تماما من هذا الانقسام فى الرؤية / الذات نتيجة استمرار نفس الشرط الذى تعانيه الذات من استغلال يفقدها القدرة على الكتابة فى تلاحم أو تماسك .

فالحلم بالرجل المخلص / المسيح (يونس البحر : اعتدال شاهين) ، وبالفارس المثلث (فى الخيل والليل : لسهام بيومى) ، وبالرجل الجديد المنتظر ظهوره فى الأفق (أجمل يوم اختلفنا فيه : منى حلمى) يعكس الرفض لما هو قائم من نماذج تقليدية للرجل ، وفى الوقت نفسه يعكس انعدام القدرة على الاستقلال / الاستغناء عنها .

ان التناقض فى الرؤية ، يعكس مدى التفكك الذى مازالت تعانيه الذات ، وفى الوقت نفسه يعكس مدى حاجة المرأة إلى إعادة الرؤية إلى نفسها لمعاودة اكتشاف الذات ، ذلك أن استعادة " الأنا " الحقيقية تعنى استعادة " الآخر " ونفيها يعنى استحالة تحقق نوع من الوحدة بينها و " الآخر " .

وتعى كاتبات " الاتجاه الثالث " هذا المطلب ، ويتمثل هذا الوعى فى رغبة البطلة (المعلقة) فى إطلاق صراح الذات (الشيوخوخة : لطيفة الزيات) ، للخروج من داخل النفس إلى خارجها (هذا النوع من النساء : زينب صادق) أو فى رحلة بحث غير محددة عن ملجأ / الخلاص (يونس البحر : اعتدال عثمان) . وأخيرا فى الالتحام مع أفراد الشرائع المغلوطة والمهمشة فى المجتمع (زينات فى جنازة الرئيس : سلوى بكر) .

(*) انظر الجزء الثانى " فصل الصراع " (أثر الصراع على البناء الفنى لشخصية الرجل) .

هوامش صورة الرجل " المثال / الحلم "

- (١) د: قبارى محمد إسماعيل : علم الاجتماع والأبولوجيا ، ص ٨٩ ، ٩٢ .
- (٢) د: فوقية حسن محمود : مدخل إلى علم الأخلاق ، ص ١٦٠ .
- (٣) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٧ .
- (٤) جاذبية صدقى : ليلة بيضا ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ٩ - ١٠ .
- (٥) جاذبية صدقى : الولد ، م . أنت قاس ، ص ٤٦ .
- (٦) ملك عبد العزى : نفوس غليظة ، م. الجورب المقطوع ، ص ٦٥ .
- (٧) نفسه : ص ٦٣ .
- (٨) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ٩ - ١٠ .
- (٩) صوفى عبد الله : المنتقمة ، مجموعة كلهن عيوشة ، ص ٧٠ .
- (١٠) احسان كمال : سجن أملكه ، مجموعة سجن أملكه ، ص ٩ .
- (١١) نوال السعداوى : تحت الملاعة ، مجموعة تعلمت الحب ، ص ١١٢ .
- (١٢) نوال السعداوى : مجرد صورة ، مجموعة حنان قليل . ص ٦٨ - ٦٩ .
- (١٣) نفسه : ص ٧٤ .
- (١٤) نوال السعداوى : مذكرات طيبية ، ص ٦٨ - ٧٠ .
- (١٥) فوزية مهران : المسافة ، مجموعة منزل الطالبات ، ص ٦٧ .
- (١٦) سكينه فؤاد : سبعة وجوه لحواء ، م. ملف قضية حب ، ص ١٥١ - ١٥٢ .
- (١٧) مها محمد أبو النصر الكردى : تطور مفهوم الرمزية فى التحليل النفسى ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .
- (١٨) منى رجب : لعبة الأقنعة ، مجموعة لعبة الأقنعة ، ص ٢٣ - ٢٤ .
- (١٩) أنا تولى دريموف : مقال " المثل الأعلى والبطل فى الفن " : مشكلات علم الجمال الحديث ، ص ١٣ .
- (٢٠) منى رجب : جراح بطل : مجموعة لعبة الأقنعة ص ٧٦ .
- (٢١) عائشة أبو النور : الحقيقة أسمها خالد ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٥٦ .
- (٢٢) نفسه : ص ٥٩ .

- (٢٣) عائشة أبو النور : وتمطر السماء فى قلبى ، م . ربما تفهم يوما ، ص ٢١ .
- (٢٤) لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ، ص ٩٩ - ١٠٥ .
- (٢٥) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، ص ٢٨ .
- (٢٦) نفسه : ص ٢٥ .
- (٢٧) نفسه : ص ٤٢ .
- (٢٨) لطيفة الزيات : البدايات ، مجموعة الشيخوخة ، ص ٢١ ، ٢٢ .
- (٢٩) نفسه : ص ٢١ .
- (٣٠) زينب صادق : لست أنا ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٦٤ .
- (٣١) اعتدال عثمان : تحولات فى قدر الإنسان ، مجموعة أنقذنى من أحلامى ، ص ٦ - ٩ .
- (٣٢) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٧ .
- (٣٣) سناء البيسى : فى الهواء الطلق ، مجموعة فى الهواء الطلق .
- (٣٤) اعتدال عثمان : مجموعة يونس البحر ، ص ٧٣ .
- (٣٥) نفسه : ص ٧٤ .
- (٣٦) اعتدال عثمان : انصهار صوت الصمت ، م يونس البحر ، ص ٧٩ .
- (٣٧) اعتدال عثمان : مقال الفتاة المصرية والكتابة الأدبية ، جمعية تضامن المرأة ، ١٩٨٧/١٠/٣ .
- (٣٨) منى حلمى : لا أستطيع الليلة ، م. أجمل يوم اختلفنا فيه ، ص ١٨ - ١٩ .
- (٣٩) منى حلمى : ديسمبر عشقا وتساؤلا أجمل يوم اختلفنا فيه ، ص ١٨ - ١٩ .
- (٤٠) نفسه : ص ٣٩ .
- (٤١) منى حلمى : لون عينيه ، م. أجمل يوم اختلفنا فيه ، ص ١٤٩ .
- (٤٢) اعتدال عثمان : الفتاة المصرية والكتابة الأدبية .
- (٤٣) وفية خيرى : أكثر من شىء ، ص ٩٨ .
- (٤٤) نفسه : ص ٩٤ .
- (٤٥) فريال غزول : بلاغة الغلابة ، المؤتمر الدولى الثانى لجمعية تضامن المرأة ، ١٩٨٨/١١/٥ - ٣ .
- (٤٦) أليفة رفعت : الحوتة ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٩٠ .
- (٤٧) جاذبية صدقى : نظرة عينيه ، مجموعة نظرة عينه تلك ، ص ٤٦ .
- (٤٨) حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى ، مؤتمر فاس بالمغرب ١٩٩٠ .

الفصل الرابع

" صورة الرجل الماجن "

" المجنون " فى اللغة هو : ألابالى الإنسان ما صنع " (١) ومنها المجانة " وهى : عدم المبالاة بالقول أو الفعل " ، و " الماجن " هو (الرجل) الذى لا يبالى ما صنع من قول أو فعل .

و " الماجن " كفرد يعد خلقا اجتماعيا بحتا ، بمعنى أنه انعكاس لواقعه البيئى والاجتماعى ، ذلك أن الفرد لا يعيش إلا فى أحضان المجتمع .. ولا يمكن اعتباره فى أى مرحلة منعزلا عن العلاقات الاجتماعية التى تمر من حوله .

ومدلول ماهية " الماجن " - من منظور الكاتبات فى هذا البحث - نسبى ، يختلف باختلاف الكاتبة ، كما يختلف باختلاف البيئة ، والثقافة والزمن ، حيث يعكس هذا المدلول موقف الكاتبة / البطلة من الرجل فى مجتمعها ، كما يعكس أيضا مدى صحة وعيها بالواقع ، ومدى تحيزها ومعارضتها لهذا النمط ؟ .

لذا يصبح التغير التدريجى فى التصور " للماجن " - عند الكاتبات - مؤشرا دالاً على التغير التدريجى الحادث فى وعى ، وموقع الكتابة فى مجتمعها ؟ .

ويقل طرح الكاتبات - خاصة كاتبات " الاتجاه الأول " - لصورة " الماجن " فى قصصهن ، وهذا فى حد ذاته يعكس محدودية التجربة النسائية (خارج نطاق الأسرة) ، ومحدودية الوعي أيضاً . حيث مازالت المرأة / الكاتبة تنظر إلى ذاتها " كحرية مستلبة " ، وإرادة معطلة الوعي ، لكونها قاربا على الشاطئ ، ينتظر الرجل الريان ولا يسمح له بخوض الماء ، ومطاردة التجربة واستلال المعنى " (٢) .

إن كاتبات " الاتجاه الأول " يستهجن " الرجل الماجن " ، وهذا يبدو من خلال تلك النهايات المأسوية التي تختتم بها الكاتبة القصة / العلاقة . والتي يظهر معها الوجه الخفى " للرجل / الماجن " أمام البطلة ، فتدرك بعد مضى الأوان مدى الخطأ الكائن فى وعيها " بالآخر " كما فى أحزان الخطيئة : " لأليفة رفعت " وماذنبها : " لجميلة العلايلي " و " رنين الكأس " و " السيد أيضا عيناه تبرقان " : لجاذبية صدقى ، والأمل الثالث (لإحسان كمال) .

ففى قصة " ماذنبها " : لجميلة العلايلي " تدرك الفتاة بعد حين ، أختلاف قوله عن فعله ، واختلاف شكله عن مضمونه : " كنت تقول ولا تفعل .. كنت تصارحنى بأنك ستعمل كذا وكذا .. فإذا ما اكتشفت الحقيقة واستوضحت الأمر .. ظهر كذبك ونفاقك " (٢) .

إن موقف الرفض الذى تظهره الكاتبات - هنا - لهذا النمط (من الرجال) يعكس حالة العجز الذى تعانيه الكاتبة / البطلة إزاء فهم ، ووعى الظروف التى تحيط بشخص " الماجن " وتدفعه إلى هذا السلوك ، وهذا من شأنه أن يعكس (أيضا) حجم المسافة التى تفصل بينه وذات البطلة / الكاتبة ، مما يظهر ثمة تحيز ضمنى للعلاقات داخل نطاق الأسرة فى مقابل رفض مضمحل لمنطق التجربة خارج هذا النطاق ؟

وترتبط صورة الماجن لدى الكاتبات (عموما) بسمات بعينها ، تراها كاتبات " الاتجاه الأول " فى تعدد العلاقات النسائية (كما فى " المنتقمة : لصوفى عبد الله ، و " السيد أيضا عيناه تبرقان " : لجاذبية صدقى) ، والاستهتار بعقلية وكيان المرأة (كما فى الفاكهة خضرا : لجاذبية صدقى " ، و " دقات الأجراس : لإحسان كمال) والسهر وعدم الالتزام (كما فى ماذنبها : لجميلة العلايلي) ، وفى " الكذب فى القول وعدم مواكبة الفعل إياه (كما فى الأمل الثالث : لإحسان كمال) ، وفى " شرب الخمر والأدمان (كما فى " رنين الكأس : لجاذبية صدقى) .

ففى قصة " الأمل الثالث " - على سبيل المثال - تفاجأ الفتاة بإشكالية تناقض الفعل والقول - الكامنة فى تصرفاته معها ، وتهزم أمام تخلف حسه عن شعوره ، حين

تتبعه وهو " يتأبط ساعد إحدى الفتيات ، وأخذ يصب في أذنها .. نفس الكلمات التي كان يرددتها " (٤) لها ، لا تنقص حرفاً ولا تزيد !.

لذا تستشعر الفتاة - في قصة " الضجة الكبرى " : " لجازبية صدقي " حبه الشر ، فيتبدل حنينها إلى خوف ، وتنقلب رغبتها إلى رضح ، وبلادة ، وبعد أن هجرت العالم إليه ، تغدو صورته في لحظة أمام عينيها : " كآله الشر .. وهي تسير نحو ناره وتخطو فوق الجمرات .. تلهث في شبه غيبوبة كأنما دخان جحيمة هب يغش بصرها ، يطبق على رئتيتها " (٥) .

وصورة " الماجن " في قصص " جازبية صدقي " ككاتبة من كتابات " الاتجاه الأول " تتسم بملامح جمالية من الخارج تجعل منه - قطباً يجذب مشاعر البطلة واهتمامها ، فهو وسيم (كما في " نظرة عينيه تلك ، و " الفاكهة خضرا : وقوى البنية ، (كما في " حب النساء " ، " وصلاة الزين " ، وثرى (كما في " تعال " ، " رنين الكأس " ، وهي ملامح من شأنها أن تضعه في موقع المطارد من المرأة المغرور بذاته لكنه يدفع سريعا عن نفسه تهمة تغريره الفتيات قائلا : " أبدا والله : كل ما أريد أن أثبت لك أنني المطارد بالفخ (٦) .

وإذا كانت هذه هي ملامحه من الخارج ، فإن ملامحه من الداخل تختلف كثيراً ، حيث نراه من الداخل ، لا يحترم عقل المرأة - يقول فيه : " شيئان لا ثالث لهما يميزان بنت اليوم ، قشرة من الخارج ، وتفاهة من الداخل (٧) " لا يراها كيانا إنسانيا مكتملا ، بل مجرد جسد ، كل ما قد يجذبه إليها هو : " صدر جلبابها الذي تتفشى فيه خروم كثيرة يطل خلفها منقاران مدبيان كأنما أختفت في عبها يمامتين تدفان بأجنحتهما كلما تحركت " (٨) لذا يظل يتعامل معها من منطلق منطق " الصياد والفريسة " : يرى المرأة فيقيسها بعين كسلانة .. على المهل .. وفي استرخاء ، .. وتنضم إلى سابققتها .. والفرق الواحد بينهن الزمن .. واحدة تكلفة أياما من ترويض ومحاور ، وواحدة ساعات وأخرى يلفظها لحظة كسر أنفها . أكرمه الله في جاذبيته ليزيد عدد ضحاياه " غزلان الصيد " على حد تعبيره " (٩) .

ويشيع هذا المنطق فى قصة " أريد ذئبا " لإحسان كمال " للدرجة التى يهدد فيها ثقة الفتاة الفاضلة بعفتها ويثير كبريائها لتفعل النقيض ، أو بمعنى آخر لتبحث عن " ذئب " - تقول " اننى أبحث عن ذئب .. فى كل مكان .. أريد ذئبا بأى ثمن .. فريسة تبحث بنفسها عن " ذئب " ، شاة تنقب جاهدة عن قصاب .. أصبحت أرى فيه المنقذ الوحيد لكبريائى وكرامتى وسعادتى وراحة بالى " (١٠) وقد استفزها رأى الكاتب ، الذى قال على وجه التقريب ربما أصبحت فتاة فاضلة لأن أحدا لم يطلب منها أن تفعل ما ينافى ذلك " (١١) .

إن الفتاة - هنا - تتعامل مع ذاتها من منطلق كونها فريسة ، أو بمعنى آخر من منطلق تبنيها المنطق السائد للصياد ؟ لذا تظل تتسائل بينها وذاتها فى صمت : " إحدى عشرة سنة لم يتعرض لى فيها ذئب واحد .. هل أنا دميمة .. شوهاء .. إذن لماذا لم يحاول ذئبا من الذئاب ان يصب فى أذنى معسول كلامه لينشب بعدها أظافره (١٢) .

وفى قصص " إحسان كمال " يسود هذا المنطق ، وفى يسر يرتدى ثوب ، المشروعية - كما فى " عقد إيجار على يد مائون " - حيث يحاول طالب " الطب " القادم من دول النفط أن يتقدم فى طلب زواج ابنة امرأة خادمة تشتغل فى بيوت السادة ، فتطير فرحا ، وتذهب لتخبر سيدتها التى سرعان ما تنبرى محاولة إفاقة المسكينة من وهم حلمها لتحذرهما قائلة : " كم من عقود أبرمت على أيدي مأذونين .. لكنها إلى عقد بيع أقرب منها إلى عقد الزواج .. أما هذا الزواج فلن يصل حتى لمرتبة البيع .. أنه عقد إيجار . هذا الرجل يريد أن يستأجر امرأة لتقضى له حاجاته الشخصية ، وحاجات منزله مدة عام ونصف " (١٣) فأمثال هؤلاء يجدن فى الزواج الشرعى بهذه الطريقة أسعارا أرخص بكثير من المتعة الحرام ؟! ، وكأن مؤشر الانهيار فى سلم القيم هنا يرتبط بتحلل معنى المشروعية ، فى مقابل شيوع الفوضى والانتهازية ، فى أواخر السبعينيات ؟

وصورة العريس - هنا - لا نراها - بل يظل غائبا من ساحة القصة ، وكل ما قدم من اعتراضات على هذا الزواج ، كان عن طريق الاستنتاج وحده ، وهذا فى حد ذاته يقلل من المنطقية التى تقدم بها الشخصية ، وما يتبع ذلك من صدق فنى ، ينقص من معالم هذه الشخصية !

ويأخذ على صورة " الماجن " لدى كاتبات " الاتجاه الأول " : اختفاء الدوافع الداخلية لديها ، والتى من شأنها أن تظهر أسباب ، ودوافع المجون الحقيقية الكامنة فى شخص " الماجن " والتى من شأنها أيضا أن تحدد معالم العالم الداخلى له ، بما يمر فيه من هموم ، وتناقضات تعكس ملامح التكوين الاجتماعى للبيئة التى يعيش فيها " الماجن " .

ولدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - تبدو دوافع المجون أكثر وضوحا ، وذلك تبعا لتحقيقهن درجة من الوعى بالواقع ، استطعن بها استكشاف مساحة أكبر من معالم صورة " الماجن " .

ولدى كاتبات " الاتجاه الثانى " يتسنى للبطل / الكاتبة أن تصفه من الخارج والداخل معا - لذا تتميز صورته - لدى كاتبات الاتجاه الثانى - من الخارج والداخل بسلمات - بعينها - تتفق وصورة الذات الجديدة التى أزدادت وعيا وخبرة بما هية وضعها فى المجتمع . لذا أصبحت صورة " الماجن " مشروطة بصفات جديدة لا تتلخص فقط فى وسامة ملامح الوجه ، والجسد ، والملبس فقط (كما فى " الهدف الكبير " لأمينة السعيد) ، بل فى جاذبية الفكر والشخصية والفعل (كما فى قصص : " مغامرة " ، و " الخروج من القوقعة " : لمنى رجب ، و " المسافة " : لفوزية مهران) .

ففى قصة " المسافة " تعترف الفتاة بأنها أثرت من كلمات الكاتب " أحمد عزمى " قبل أن تراه : " أنا لا أحاول أن أعرفه أو أحدد صورة له .. كلماته فقط هى التى تربطنى والخيوط التى ينسج من أجلها تلك الكلمات هى التى تبهرنى وتجذبنى إلى أفكاره " (١٤) .. " لم يكن أكثر من معنى .. شغلتنى المعانى عن الجسد والشكل " (١٥) وحين رآته عن قرب أحست احباطا كبيرا ، لا لشيء سوى تناقض شكله وحواره عن كلماته وأفكاره التى سرت فى دماغها من قبل كان يقول : " أنا لا أؤمن بالإقطاع .. لا فى الفن ولا فى الحياة .. كل حرف أكتبه يقودنى إلى طريق جميل .. أنا أمين لفكرتى ومبدأى " (١٦) . وحين تذهب إليه فى شقيقته لتستمتع بكلماته التى عشقتها من قبل ، تفاجأ به يتصرف معها كرجل / صياد لا ككاتب ، أشعرها بأنها دخلت المصيدة برجليها ..؟ حينئذ أعترفت - بينها وبين نفسها - بخطئها فى تقديره : " لم أكن أعلم مثلا . أن له هذه العيون الصغيرة المتسلطة .. ولا تصورت تلك البسمة الساخرة .. كأن كلامه على ورق " (١٧) .

وفى قصة مغامرة " (لمنى رجب) تعى الفتاة - بعد حين - هذا التناقض ، لا بين القول والفعل فحسب بل بين براءة وجاذبية ملامح وجهه ، وحيث أفكاره ومعتقداته عنها ، وبعد أن كانت " تقبل صورته التى صنعها لنفسه .. وبروزها فى إطار ذهبى براق " (١٨) . نجدها " فهمت مغزى الصورة التى روجت تجارتها .. فكت الإطار الذهبى الذى يحيط بوجهه .. بعد افتضاح هويته " (١٩) .

وهكذا تتكشف " الأزواجية " ، والزيف - فى صورة الماجن - رويدا كملامح باطنه من شأنها أن تقلل من جماليات ملامح الماجن - فى عيني المرأة / البطلة ، ليتحول إلى كيان مرفوض ، مهاب من المرأة .

فالسلك " الماجن " - هنا - لا يقتصر على نمط بعينه من الرجال ، بل يشتمل على الرجل الجاهل (كما فى بساط الريح : لاقبال بركة) ، والمثقف (كما فى " المسافة : فوزية مهران) والسياف (كما فى " مغامرة " : منى رجب) ، والمسن (كما فى " الهدف الكبير : أمينة السعيد) وهذا فى حد ذاته يعنى أن

للماجن " ، طبيعة خاصة ، وذاتا متعددة الأبعاد .. لا يؤثر فيها أختلال مستوى منها على باقى مستويات الشخصية .

ورغم أن الماجن يعد ابنا شرعيا ، وامتدادا منطقيا " للنظام الأبوى " وذلك لترسخ الانقسام فى بنية الشخصية - إلا أنه يتميز بقدرته على التصالح مع هذا الانقسام / الخلل ، بل والتعايش فى إطاره ، بالدفاع عنه .

فظاهر شخصية " الماجن " نجده مختلفا إلى جد كبير عن باطنه ، فبينما نجده ظاهريا محب للمرأة (على مستوى القول) ، إلا أننا نراه يتعامل معها بتنمر ، أى من منطق الصياد ، الذى تدركه بطلة " أمينة السعيد فى الهدف الكبير " فتقول " إن الانجليز يعرفون " الجنتلمان " بالذئب الصبور " (٢٠) ، ورغم زعمه بأنه رجل اشتراكى لا يؤمن " بالإقطاع .. لا فى الفن ، ولا فى الحياة " (٢١) . ، إلا أنه فى علاقته مع المرأة - كما فى قصة " المسافة " - نجده تقليديا للغاية ، فى نظراته ، وفى كافة مواقفه يتعامل معها لا بصفتها قارئة مثقفة ، وفتاة لها كيائها المكتمل ، بل كجسد محض ، يقول لها : " مهما تثقفت المرأة أو ناقشت فهى ضعيفة ولعبة أمام الرجل أى رجل " (٢٢) .

ومن نفس هذا المنطق يتحدث " الميكانيكى الثرى " - فى " بساط الريح " - : " ويقولون نتحرر .. ويقولون الرجل والمرأة متساويان هه يا عالم أتقوا الله " (٢٣) ويتحدث أيضا " الجزار " - فى قصة صبى الجزار ورصيده من الزوجات - قائلا أصل النسوان نول ربنا خلقهم ناقصات عقل ودين " (٢٤) .

ورغم محاولات " الماجن " الدائبة لإظهار الحب ، إلا أنه فى قرارة نفسه لا يضمن حبا ولا يدرك أمانا بجوار المرأة ، لأنه - كما يرى " إيريك فروم " ، " من الناحية العاطفية ظل طفلا ، يحاول أن يعوض هذا النقص بالتأكيد الكلى لدوره الذكرى فى الجنس والنتيجة هى " نونجوان " يحتاج إلى أن يبرهن على براعته فى الجنس لأنه غير متأكد من ذكوريته بالمعنى المميز " (٢٥) .

إن سلوكه تجاه المرأة - يتسم ضمنيا - بالعوانية ، " ففى قصص " نوال السعداوى " نجده أدمن لذة إذلالهن وإخضاعهن له حتى تضخمت رجولته ، وأصبحت

القسوة على النساء صفته الأولى فهو لا يشعر بلذة عناقه للمرأة بعد أن يصفعها على وجهها ويجذبها من شعرها بقوة حتى تستلقى رأسها بين قدميه " (٢٦) .

هكذا يتطرف سلوك الماخن ليقترّب من " السادية " (Sadism) والتطرف فى حد ذاته . هنا - لا يعنى قسوة ، بل العكس صحيح " فعندما يكون شلل الذكورة أكثر تطرفا تصبح " السادية " (استخدام القوة) البديل الرئيسى . المنحرف . عن الذكورة " (٢٧) .

والمرأة - فى منظور هذا " الماخن " . تكون هى المرأة التى تعكس ما فى ذاته من زيف وانقسام ، وطالما أن صورة " الآخر " امتداد لصورة " الأنا " ، لذا تغدو فى نظره - مهما أبدت من تعاطف : " فى عينها كذب كبير وهل توجد امرأة تعرف الحب " (٢٨) .

وتتميز المرأة / البطلة لدى كاتبات - " الاتجاه الثانى " بالإيجابية فى التعبير عن الحب ، وربما لأنها فى مرحلة ذاتية أكثر وعيا من ذى قبل ، لذا فإن فعلها يأتى متسما بروح الرفض لكل ما هو تقليدى من سلوك ، وفعل فإذا كانت - من قبل - فى دور المنتظر السلبي ، فإنها الآن تؤثر أن تكون فى الدور الإيجابى المبادر (كما فى " الخروج من القوقعة " لمنى رجب ، " لحظة صدق " ، و " عندما ينهزم الرجل " لنوال السعداوى .

وإذا كان هذا السلوك يتسم بروح ثورى مثقف ، فإن هذا المثقف امرأة تعاني معاناة مضاعفة فى إطار تشكيل اجتماعى " أبوى " يقمع حقها فى المبادرة بطقوس المحافظة على الطهارة ، لذا فإن التمرد الفردى يأخذ - هنا - عند الكاتبات رد فعل جنسى يظهر فيه من الخارج التحدى للمجتمع ، فى الوقت الذى ينزفن فيه دماء الازدواجية من الداخل ، وبذلك تشكل هؤلاء البطلات النموذج الأنقى للمثقف المزوج ،

ولكن رد الفعل الجنسى المكابر - هنا - غالبا ما ينتهى نهاية سوداوية عبثية ، تبرز اللاتكافؤ بين التحدى الاجتماعى والرد الفردى .

ومثل هذا النوع من الرد الفردى من شأنه أن يسقط هؤلاء المناضلات فى فخ منصوب للحرية من قبل النمط المثقف المزبوج / " الماكن " (أو المثالى فى نظرهن) .

إن سلوك البادرة الذى اتخذته البطلات - هنا - للتعبير عن رغبتهن ، لا ينفى ازواجيتهن التى تتمظهر فى " اللاوعى " ، عبر الأحلام . كما فى قصة " أحلام " ، حيث نجدها فى " لا وعيها " ما زالت تجن إلى الشاب الوسيم الذى " يتسكع بعربته الزرقاء ، ويستعرض قمصانه الحريرية وبدله الغالية " (٢٩) ، بل وتحلم به وهو يغتصبها ، " فى صورة سريعة كالبرق لم تحس بها تماما كانت أول مرة تحس فيها أنها أنثى " (٣٠) .

وفى المقابل لهذه الصورة نلتقى بهذا المثقف / " الماكن " - فى قصة " الكذب " " لنوال السعداوى وهو يحاول أن يفرض منطقته ورؤيته إلى تطوير العلاقة - على زوجة صديقه - ، بغض النظر عن قبولها أو رفضها لهذه الطريقة ، فقط قرر أن يفاجئها ، لأنه يظن " أن العرى فى حد ذاته كفيل بأن يطور العلاقة بينه وبينها " (٣١) وفجأة " خلع ملابسه .. كان يريد أن يضعها أمام أمر واقع . أمام رجل عار .. لم يعد عنده صبر ، فالحاضر خطر ، والمستقبل غير مضمون .. كانت لا تزال جالسة تقرأ كتاب .. لكنه لم يكن يظن أن الاستغراق مهما بلغ من العمق يمكن أن يحول بين المرأة وبين رجل عار " (٣٢) .

وتتميز صورة " الماكن " . لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - بوضوح معالم العالم الداخلى ، والذى منه تظهر بواقع المجون ، ومن شأنه هذه البوابع أن توضح دلالة موقف الكاتبة من " الماكن " كما توضح أيضا ماهية " صورة الماكن " ، مدى اتساقها ؟ أو مدى الخلل الكامن فيها ؟ .

فالمجون فى " بساط الريح " لإقبال بركة " متنفس الرجل للتضجر الذاتى ، للخروج من حيز السكون والكبت ، وتفريغ " لعقدة النقص " فهو رغم كونه ميكانيكيا ثريا ، أغتتى فجأة ، لكنه (جاهل ودميم) ، يحقد على التعليم العالى الذى أفسد البنات لأن الواحدة منهن تصر على الزواج من خريج الجامعة مثلها " (٣٢) .

وإلى جانب " عقدة النقص " ، فقد يكون " المجون " تعبيراً عن درجة من درجات الخوف ، أو الكراهية المضمرة (للمرأة) - كما سبق أن أوضحنا فى قصص " نوال السعداوى " : " عندما ينهزم الرجل " ، ولحظة صدق " ، و " مغامرة " لمنى رجب " حيث نجد سلوكاً عدائياً (منه) وغير مبرر تجاهلها ، يعبر عن نفسه تارة فى صورة غرور (كما فى مغامرة : لمنى رجب) وتارة أخرى فى صورة احتقار وشك فيها . (كما فى لحظة صدق) .

وفى قصة " أحلام " لنوال السعداوى " نجد المجون مرتبطاً برغبة فى التميز الاجتماعى ، للتعالى ، أو الظهور والاستعراض وهى كلها أعراض نفسية لتعويض درجات من النقص الكائن داخل النفس - فالفتى نجده " يستعرض قمصانه الحريية وبدله الغالية أمام البنات " (٣٤) .

وقد يرتبط " المجون " بهموم الحرية ، خاصة لدى طبقة المثقفين ، حيث تختلط لديهم هموم الرغبة فى الحرية الفردية ، مع هموم الرغبة فى الخروج من الداخل لتحطيم منظومة القيم التقليدية ، وينتج عن هذا خلطة فى الوعي ، وفى الرؤية وفى القيم أيضاً ، ذلك أن هؤلاء المثقفين يعانون ازدواجاً فى الوعي ، لتبنيهم أفكاراً غريبة (متحررة) ، دون محاولة ممارستها (تطبيقها) فى بيئتهم ؟ وهذا من شأنه أن يحقق درجة من عدم التوازن أو الأنسجام ، كما يعوقه أيضاً تحررهم الذاتى الأصيل .

ففى قصة المسافة : " لفوزية مهران " يتمظهر هذا المثقف المدعى للحدث ، والذى تظهر فى بنيته النفسية ما فى بنية المجتمع من ازدواجية وتناقضات ، من شأنها أن تبدى صورته المنفية . ويكون نتيجة ذلك نفور الفتاة منه لإحساسها تجاهه بالحيرة ، وتظل تتسائل فى استنكار : " أى قيم جديدة يدافع عنها " (٣٥) .

ورغم أن سلوك الماكن - هنا - يتسم بالتناقض ، إلا أنه لا يشعر أى خلل ، بل نراه يحيا بأكثر من مقياس ، وأكثر من شرف ، وأكثر من حلال أو حرام ، " بل تظل ذاته مندرجة فى خانات متعددة ومتضاربة ، ولهذا فقد يخلل مستوى .. ولكن لا تختل الشخصية مجتمعة " (٢٦) .

ويتحدد موقف كاتبات " الاتجاه الثالث " (*) تجاه صورة " الماكن " لوضوح رؤيتهن ووعيهن بدوافعه ، فقد تجاوزت هؤلاء الكاتبات مرحلة استعادة الذات إلى مرحلة إعادة اكتشافه ، من خلال تبنيهن شكلا جدليا للعلاقات من شأنه أن ينفي الشكل القديم لها ، ليحقق بالتجربة الصورة المرجوة للرجل .

و " الماكن " لدى هؤلاء الكاتبات يتصرف فى حدود الحرية التى حصلت عليها المرأة - حديثا - فى العالم تسأله : لك زوجة ، يجيبها : " كل امرأة أضاعجها " ، تسأله : " لن تحب أبدا " أجاب " سأحب عندما تستقر نفسى .. التعارف كان دائما فى الفراش . وهذا ليس حيا " (٢٨) .

وتتعين سمات هذا " الماكن " من قدراته العديدة ، التى يتمكن من خلالها إغراء الفتاة فى فترة وجيزة ؟ - كما فى " صورة روميو : " لسناء البيسى " - وتبدأ هذه الملامح بوسامة مظهره من الخارج . وتنتهى بمجموعة من الصفات الجذابة كحسن الحديث فى " آخر مواصلة " : لسناء البيسى " ، والقدرة على التلون فى أكثر من صورة كما فى " ثلاثة وجوه للرجل " : " لزيب صادق " ، وفى ثقافته (كما فى بلا زواج " لوفية خيرى) ، وأخيرا سلوكه المبادر لقنص أعجاب المرأة (كما فى " الحصان الجامع : لزيب صادق ") .

وتتكرر معالم الأزواج . كسمات أصيلة تفسر سلوك الماكن " لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " ففى قصة " فرسان الأرض " لزيب صادق " تتجلى معانى " الثنائية "

(*) صورة الماكن لدى كاتبات الاتجاه الثالث : " تتضح فى كتابات : " سناء البيسى ، زيب صادق ، وفيه خيرى " ، " اعتدال عثمان " .

فى أسلوب حياته ، حيث نجده قد تعود على حياتين " فى قريته يجد مكانة كبيرة وسط أهله . هو الحلم الذى يريدون تحقيقه ... وفى المدينة ليست له مكانة بعد ، تائه وسط ناسها ومبانيها " (٣٩) .

وتكمل الراوية لهذا النمط من الرجال ، فتقول : " فرسان الأرض .. الطريق أمامها طويل الغزو وعندما يتثقفون يجدون الفتاة التى تناسب ثقافتهم ، لكنها لا تناسب تقاليدهم الموروثة . تناسب عواطفهم .. لكنها لا تناسب حاجتهم إلى الزوجة الخدومة والمطبعة .. الويل لفارس الأرض إذا خان الأرض وباع نصيبه .. الويل له إذا ترك الزوجة ابنة الأرض ، وتزوج من العشيقه .. لقد تعود بطلنا أن يعيش حياتين مختلفتين . " (٤٠) .

إن مجون هذا " الفارس " لا يتمظهر فى تناقض أسلوب حياته فحسب ، بل فى طريقته فى الغزو فقد " جرب الحب العذرى .. وفشلت تجربته .. جرب الجانب الآخر من الحب وأكتشف مباحج جديدة فى المدينة ... غزوه الآن أصبح أكثر قسوة ، وأختياره أكثر دقة " (٤٠) .

هكذا تتمظهر صورة " الماجن " لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " فى إطار مكتمل ، ومحفوظ لديهن ، فقد تحدت معالنه من قبل ، لذا تسنى لهؤلاء الكاتبات / البطلات اتخاذ موقف بعينه تجاه " الماجن " ، يعبر عن حالة الرفض والاستنكار لشخصه الذى يستنكر وجود كيان مكتمل ، وذاتية مستقلة للمرأة ! لا فى ظاهر تصرفه معها فى الواقع ، بل من مجمل وباطن أفعاله حيالها .

ويتجلى أسلوب الرفض والاستنكار - هذا من جانب الكاتبة / المرأة . فى اسقاط صورة الماجن ليس من وعى البطلة فحسب ، بل من حياتها أيضا ، حيث تمسخ خلقتها (ليقترّب أكثر فى شكله من القرد) وينتهى بالموت ، ودلالة الموت (رمزيا) هنا . هى عدم القدرة / الصلاحية على الاستمرار .

ففى قصة " صورة روميو " : " لسناء البيسى " يتجلى انتقام الكاتبة منه بتبديل حاله من خلال رغبته فى استعادة شبابه ، ولياقته ، وذلك باستجابته لأوامر طبيبه الذى حقنه بغدة من " قرد الشمبانزى " ليعود إليه سحره ، ووسامته . وكانت النتيجة هى

التدهور البائن فى صحته النفسية ، إلى أن مات ، حينئذ " همست الشغالة التى أكتشفت الوفاة .. أن سيدها فى نومته الأخيرة كان يشبه القرد العجوز " (٤١) .

وتستنكر الفتاة ادعاءه التحرر - فى قصة " بلا زواج " : لوفية خيرى - لأنه يسلك سلوكاً غامضاً ، بالنسبة لها ، يتنافى مع كلماته ، تقول عنه : " متحرراً هذا صحيح .. ولكن بمفهوم آخر غير الذى عرفته .. " (٤٢) ، ويترتب على استنكارها - أياها - رفضها الزواج منه .

ويعد أن كان " المجان " (من قبل) ينجح فى نفى المرأة ، باسقاطها اجتماعياً ونفسياً ، نجده هذه المرة يدرك هو سقوطه (فى ثلاثة وجوه للرجل : زينب صادق) لاكتشاف الآخريات زيف حديثه ، وقدرته على ارتداء أكثر من قناع .. فالأولى تستبدل وجوده " بزواج " تشعر معه بالمشاركة والوضوح .. ، والثانية تدرك (أخيراً) كذبه الطويل - عليها - وتصارحه بأنها لم تعد تصدقه .. ، والثالثة يدركها الضجر لأنها ملت الأسلوب الملتوى فى العلاقات ، تقول : " إن الساعات الحلوة التى أمضيها معه تضجرنى .. تقلقنى ... لذا قررت أن أبتعد عنه " (٤٣) .

وفى قصة " أنت شمس حياتى " (لزينب صادق) يجنى " الماكن " جزاء عبارته المشهورة التى كتبها مجاملاً إياها ، فى خطاب أرسله لها : " أنت شمس حياتى ، تعالى لتضيئى حياتى المظلمة " (٤٤) . فجاءت إليه بالفعل " وجعلت حياته حقيقة مظلمة " (٤٥) ، فقد " أقنعتة بطريقة علمية أن يترك عمله ، ويبيع سيارته ، وبما أدخره من مال يشتري قطعة أرض من الأراضى الزراعية الرخيصة التى لا تصلح للزراعة ، وأنها لعلمها ستصلحها ، وستجرى الحكومة وراءه ترجوه أن يسمح لزوجته أن تصلح لهم بقية الأراضى البور ، ولا نريد أن ندخل فى تفاصيل من حياة هذا الرجل التى أصبحت راكدة بلا أمل مثل هذه الأرض البائرة يتظاهر بنجاح مشروع زوجته ، وهو لا يدرك كيف يخرج من هذه المشكله أمواله تتناقص والحكومة حقيقة تجرى وراءه كما تنبأت زوجته لكن للمطالبة بديونه لها " (٤٥) .

إن موقف الرفض الذى تبديه كاتبات " الاتجاه الثالث " - تجاه الرجل " الماكن " يعكس ضمنيا مدى الوعى بالدافع التى من شأنها أن تحدد سمات النضج (الذى تتصف به كاتبات هذا الاتجاه) كما تحدد - أيضا - مدى صحة / خطأ رؤيتهن إلى الواقع .

قطابع " المجون " - من منظور كاتبات " الاتجاه الثالث " - لابد له من دوافع لأنه سلوك متطرف ؟ ينتج غالبا عن نقص / هم فى جانب من جوانب الواقع ، أو فى جانب من جوانب النفس أو الجسد .

فالمجون أو الغزو من منظور الفارس المفترض " فى قصة فرسان الأرض " : لزينب صادق (الضائع بين حياته فى القرية ، وحياته فى المدينة) مجرد أداة غير واعية لخرق القانون الجمعى . الذى لا يستطيع أن يتجاوزه فى ظاهر حياته . وأداه لتجاوز المؤلف (بتخطى القيد والمستحيل) .

وإذا كان " المجون " هنا مرتبطا بهم الاغتراب بين المدينة والقرية ، فهناك أيضا مجون نابع من هم الاغتراب بين الحضارتين المختلفتين (كما فى قصص : بلا زواج : لوفية خيرى ، و " أنت شمس حياتى " ، و " أزرق رمادى أسود ، و " أحلام من بلاد بعيدة " ، و " دعوة شرقية : لزينب صادق ") ذلك أن الفرد الذى يمارس عملية تزويج الحاضرتين فى داخله (بطريقة غير واعية) يظل منقسما على ذاته . فى أغلب الأحيان - حيث تحدث " ميكانيزمات الصراع تأثيرها الحاد فى التشويه الذاتى ، والذى يعبر عن نفسه فى صور شتى : منها ادمان رغبة السفر ، ورمزية السفر هنا هى الرغبة فى التجاوز فى التحول من القديم إلى الجديد بالمعنى المكاني والزمانى والحضارى ، حيث يصبح احساس العجز والغربة هو الدافع إلى الاستقرار ، ومنها أيضا : غزو جسد المرأة ، كرغبة للظهور ، وإثبات مدى التفوق الجنسى ، والعرقى على أبناء الحضارة ، أو البلد البعيد ؟ .

وهنا تكتسب العلاقة الجنسية مع المرأة الأجنبية بعدا عرقيا ، وهو بُعد لا يرتبط بالجنس الحاكم أو الجنس السيد ، وإنما بالجنس المحكوم أو المسود ، وتتردد هذه الأبعاد - هنا - فى أذهان الشخصيات القصصية من الرجال فى صورة رغبة عارمة فى اتصال بالأجناس الأجنبية ، كرغبة ذاتية / ضمنية للتحرر من ربقة السيادة بل

وغيرهم من خلال غزو جسد المرأة فكمال فى قصة " بلا زواج " : " لوفية خيرى " كان مشغولا بسفرياته الكثيرة للخارج وبصديقاته الأجنيات " (٤٦) ، وينتهى به المطاف بالزواج من أجنبية ، مؤثرا إياها على الفتيات المصريات .

وفى قصة أنت شمس حياتى " كان مرشدا سياحيا ، مشهورا فى بلاد العالم الباردة ، لكثرة علاقاته مع السائحات " وكانت مغامراته تنتهى (دائما) بانتهاء زيارة السائحة " (٤٧) .

إن السلوك " الماجن " يبدو غريبا بل جديدا على الشرقيين ، من منظور إحدى الأجنيات (فى قصة دعوة شرقية) التى درست العادات والتقاليد الإنسانية للحضارة الشرقية القديمة " ، حيث كانت تعتبر أن كلمة العربى وعد وأن " الزواج كان يتم بتراضى الطرفين ، وكلمة شرف بينها وشاهدين على هذه الكلمة ؟ (٤٨) وبناء على هذا صدقت صديقها " الشرقى " الذى وعدها بالزواج فور طلاقه ، وعندما أخبرها بذلك سرعان ما أتت ، وفاجأته بحضورها ، لكنه ابتسم منها " مداريا دهشته من هؤلاء الناس اللذين يأخذون أى كلمة بجدية ، (٤٨) وتعلق " الراوية على موقف الأجنبية هذا قائلة : " لم تدر شيئا عن الحضارة الشرقية الحديثة ، لم تدر أن الناس أصبحوا يقولون الكثير ولا يحققون شيئا .. ناس أصبحت هوايتهم الكلام وأفعالهم بالكلام (٤٨) .

وإلى جانب تلك الدوافع الحضارية المرتبطة بالمكان ، نجد الدوافع النفسية ، والجسدية ، والاجتماعية . التى من شأنها أن تؤثر فى التكوينات الذاتية للفرد ، فتدفعه إلى سلوك اللامبالاة فى القول أو الفعل .

ففى قصة " حكاية أليمة " لزينب صادق " تلتقى بالمحامى العاجز عن الحب ، والمفتقر إلى النضج النفسى والجنس نتيجة لإصابته " بعقدة أوديب " (oedipus complex)* والتصاقة الذى لا ينقسم نفسيا بأمه ، التى أوصته بالزواج من الجارة الفقيرة التى

(*) تشير عقدة أوديب إلى تعلق الطفل بالوالد من الجنس الآخر تعلقا يتناوله الكبت بسبب الصراع الذى ينشأ من اصطدام هذا التعلق بمشاعر الحب والكره والخوف التى يشعر بها الابن تجاه الوالد من نفس الجنس (ص ١٠٠ انظر الموجز فى التحليل النفسى سيجوند فرويد - دار المعارف - ط٢ - ١٩٧٠) .

خدمتهم طويلا فى حب .. وحين ماتت " الأم " أسرع بالزواج ممن أختارتها له . لكنه أشترط عليها أن لا يعلم أحد بزواجهما ، وكان الزواج على ورقة كتبها هو وصديقان شهود .. ولكن قداسة الأم سرعان ما انتقلت إلى الزوجة ، ومن ثم فشل معها فى إقامة أى علاقة .. فى مقابل أنه كان يجد متعته بعيدا عنها فى علاقات خاصة خارجية . وهذا المحامى رغم تعدد علاقاته النسائية لا يعد ماجنا لأنه يعانى انقساما حادا فى شخصيته ، ومن ثم فهو يرى المرأة فى صورتين متضاربتين تصعب عليه المصالحة بينهما : صورة المرأة كروح (سامية) وصورة المرأة كجسد يترتبط فى ذهنه بالدنس والإثم * صورة المرأة المحرومة ، وغير المحرومة .

وإذا كان المرض النفسى يعد دافعا إلى تحقيق نوع من الفوضى الأخلاقية ، فإن الملل فى الواقع الاجتماعى / السياسى يؤدى هو الآخر إلى فوضى جنسية ، تتبلور فى صورة تدهور فى القيم ، وما يتبعها من أفعال اغتصابية تتنافى مع العرف العام .. تتجلى هذه الأفعال فى قصة " رائحة الورد " : لسناء البيسى " - حيث نرى الفوضى تظهر فى كل مكان : فى البيت ابتداء من حجرة المطبخ ، وانتهاء فى حجرة النوم .. ؟ حيث يسترسل " لا وعى المرأة لتتذكر طفولتها وعلاقات الخدم بها " ادخل أجرى على المطبخ ألقاهم دائما وراء الباب .. فأكراها زى النهارده يوم ما مد يده السوداء من فتحت جلبابى الصغير ٤٩٠٠ ويسترسل " اللاوعى " ليتذكر أفعال " زوج العمه " معها : " عمتى فى بنها (كنت) نائمة جنبها فى عز الضلمة ، وكتمت صرختى عندما أحسست باليد التى تمشى تحت ملابسى ، وفى الصباح ربت على كتفى زوج عمتى وقال عنى بنت عاقلة " (٤٩) .

ويعكس الشكل القصصى هنا تلك الفوضى فى صور تفتيت اللغة ، والحدث ، وبنية الشخصيات حيث نرى جملة من الأحداث والشخصيات ، غير المرتبطة تنساب إلينا من خلال " لا وعى " (الشخصية الرئيسية / المرأة) العجوز فى صورة غير منتظمة .

(*) هذا الرجل يذكرنا " بكامل رؤية " بطل قصة " السراب " لنجيب محفوظ .

وإذا كان هذا هو موقف كاتبات هذا الاتجاه ضد " الماجن " فإن هذا لا يعنى (ضمنيا) استبعادهن إياه - من واقع مسرح الأحداث - كرد فعل متحيز ضد " الماجن " فإن هذا لا يعنى (ضمنيا) استبعادهن إياه - من واقع مسرح الأحداث - كرد فعل متحيز ضد الماجن ؟ بل العكس صحيح .. " فالماجن " - لدى كاتبات هذا الاتجاه - لم يستبعد (كبطل) من مسرح الأحداث - كما حدث لدى كاتبات " الاتجاه الأول " بصفة غالبية - بل كانت مكانته كشخصية رئيسية تكاد تتساوى مع مكانته البطلة / المرأة فى واقع الأحداث .. مما أثر إيجابا على صورته فنيا .

" هوامش صورة الماكن "

- (١) معجم مختار الصحاح ، ص ٦١٦ .
- (٢) عفيفى فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٢ .
- (٣) جميلة العلايلى : ما ذنبها ، مجلة الرواية ، ص ٥٤٥ .
- (٤) احسان كمال : الأمتل الثالث ، سجن أملكه ، ص ١١٨ .
- (٥) جاذبية صدقى : الضجة الكبرى ، مجموعة الليل طويل ، ص ٢٩ .
- (٦) جاذبية صدقى : الفاكهة خضرا ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ٦١ .
- (٧) نفسه : ص ٥١ .
- (٨) جاذبية صدقى : نائمة الفتنة ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ١٠٠ .
- (٩) نفسه : ص ٨٥ ، ٨٦ .
- (١٠) احسان كمال : أريد ذنبا ، مجموعة سطر مفلوط ، ص ٢٨ .
- (١١) نفسه : ص ٢٤ .
- (١٢) نفسه : ص ٣٥ .
- (١٣) احسان كمال : عقد إيجار على يد ماثون ، مجموعة أحلام العمر كله .
- (١٤) فوزية مهران : المسافة ، منزل الطالبات ، ص ٦٠ .
- (١٥) نفسه : ص ٦٢ .
- (١٦) نفسه : ص ٦٣ .
- (١٧) نفسه : ص ٧٣ .
- (١٨) منى رجب : مغامرة ، مجموعة لعبة الأقنعة ، ص ٤١ .
- (١٩) نفسه : ص ٤٣ .
- (٢٠) أمينة السعيد : الهدف الكبير : مجموعة الهدف الكبير ص ١٣ .
- (٢١) فوزية مهران : المسافة ، منزل الطالبات ، ص ٥٩ .
- (٢٢) نفسه : ص ٦٧ .
- (٢٣) أقبال بركة : بساط الريح : مجموعة كلما عاد الربيع ، ص ٥٩ .

(٢٤) اسما حليم	: قصة صبي الجزار ورصيده من الزوجات ، ص ٢٢٤ .
(٢٥) ايريك فروم	: فن الحب ، ص ٤٠ - ٤١ .
(٢٦) نوال السعداوى	: عندما ينهزم الحب ، مجموعة لحظة صدق ص ١٨ .
(٢٧) ايريك فروم	: فن الحب ، ص ٤٢ .
(٢٨) نوال السعداوى	: لحظة صدق ، مجموعة لحظة صدق ، ص ٩٣ .
(٢٩) نوال السعداوى	: احلام ، مجموعة تعلمت الحب ص ١٢٣ .
(٣٠) نفسه	: ص ١٢٥ .
(٣١) نوال السعداوى	: الكذب ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ٧١٠ .
(٣٢) نفسه	: ص ٧٥ .
(٣٣) أقبال بركة	: بساط الريح ، ص ٢٣ .
(٣٤) نوال السعداوى	: أحلام ، ص ١٢٣ .
(٣٥) فوزية مهران	: المسافة ، ص ٧٦ .
(٣٦) د. لطيفة الزيات	: من صور المرأة فى القصص والرويات العربية ، ص ٥٣ .
(٣٧) زينب صادق	: الحصان الجامح ، مجموعة أنت شمس حياتى ، ص ١٤ .
(٣٨) زينب صادق	: أزرق .. رمادى .. أسود ، مجموعة أنقذنى من أحلامى .
(٣٩) زينب صادق	: فرسان الأرض مجموعة أنقذنى من أحلامى ، ص ٩٣ - ٩٥ .
(٤٠) نفسه	: ص ٩٥ .
(٤١) سناء البيسى	: صورة روميو ، جريدة الأهرام ١٥/١/١٩٨٢ .
(٤٢) وفيه خيرى	: بلا زواج ، مجموعة أكثر من شىء ، ص ٢٧٥ .
(٤٣) زينب صادق	: ثلاثة وجوه للرجل ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٣٦ .
(٤٤) زينب صادق	: أنت شمس حياتى ، مجموعة أنت شمس حياتى ص ٨٨ .
(٤٥) نفسه	: ص ٩٠ .
(٤٦) وفيه خيرى	: بلا زواج ، مجموعة أكثر من شىء ، ص ٢٧٥ .
(٤٧) زينب صادق	: أنت شمس حياتى ، ص ٨٧ .
(٤٨) زينب صادق	: دعوة شرقية ، مجموعة " أمنيات فى ضوء القمر ، ص ٨٧ - ٨٨ .
(٤٩) سناء البيسى	: رائحة الورد ، مجموعة فى الهواء الطلق ، ص ٢٥ .

الفصل الخامس

" صورة الرجل الحبيب / الجسد "

ترتبط صورة الرجل الحبيب فى قصص الكاتبات المصرية بصورة الذات - لدى المرأة الكاتبة ، وصورة الذات ترتبط بهوية الكاتبة / المرأة وهذه الهوية تتأثر بموقع المرأة - كما سبق أن ذكرنا - من التاريخ بصفة عامة ومن مجتمعتها بصفة خاصة .

وموقع المرأة / الكاتبة المصرية فى مجتمعتها لا يختلف كثيرا عن موقعها فى معظم بلدان العالم العربى من حيث استلزام هذا الموقع منها خضوعا ضمنيا لمبدأ القسمة الثنائية أفضى إلى حدوث فصل - بين الثنائيات المتعارضة داخل الذات (العام ضد الخاص ، الثقافة ضد الطبيعة ، الروح ضد الجسد ، الذات ضد الموضوع ... إلخ) .

وصورة الرجل " الحبيب " فى قصص الكاتبات - تبعا لهذا - تبدو أسيرة وهم القسمة الثنائية ، بحكم تبني الكاتبات / النساء لمنظور الرجل إلى المرأة (*) وبحكم تبنيهن لمنظومة القيم السائدة فى المجتمع .. بل أن وهم القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة لا يمكن فقط فى القسمة ذاتها ، بل فى الهرمية الاجتماعية التى تقوم على التمييز بين الأعلى والأدنى ، وكلاهما يعد شكلا من أشكال التمييز ، وفصلا بين وحده الأضداد ، .

وتبنى الكاتبات / النساء لهذا الوهم يبدو من فصلهن - غير الواعى - بين الحب والجنس ، كامتداد لسلسلة الفصل الطويلة - الكائنة فى ذات المجتمع العربى بين الثنائيات المتضادة - ويتبع هذا تردد فى موقفهن الضمنى تجاه الرجل الحبيب ، حيث ينقسم تصورهن له كرجل (حبيب) عن تصورهن له كجسد .

(*) والتى شرحتها الناقدة " سودان جويار " فى مقالها الصفحة البيضاء (The Blank page) والتى سبق وأن أشرنا إليها فى المدخل بالجزء الأول .

"فالثنائية" الكامنة في الذات العربى تكمن فى الرؤية الانفصالية التى تجزئ كيان الإنسان إلى جسد وروح ، بل تكون الرؤية إلى الجسد مضادة للرؤية إلى الروح : فالجسد مدان ، والروح منزهة ، فى حين أن الإنسان واحد ، ووحدة : فجسمه منظور وروحه جسم غير منظور والجسد العاجز أو الناقص هو الروح العاجزة أو الناقصة وهو النفسية المتوترة - والجروح النفسية فى العواطف لا تشفى بأسرع من أخرى فى هذا العضو أو ذاك .

ويبدو مدى تبنى الكاتبات / النساء لتلك "الثنائية" من خلال تباين / تطور مفهومهن للحب / للجسد بل يكون تطور / تحرر منظور الكاتبة مقاسا بتحررها من تلك "الثنائية" أو مقاسا بتخلصها من موروث الفصل الحاد بين الثنائيات المتضادة ، . ويكون تطور وعيهن بصورة الحب / الحبيب ، أكثر من مرآة عاكسة تعكس مدى تطور وعيهن بموقف الفكر السائد / المجتمع تجاه المرأة (بصفة عامة) ، وتعكس أيضا مدى تطور موقفهن / رؤيتهن تجاه الذات ، وذلك أن انتقاء الوعى بالذات (كاتبات الاتجاه الأول) يعنى فقدانه ، ويعنى أيضا التنازل عن الحق الطبيعى فى تحمل المسؤولية . وفى الإرادة والحرية بقبول ما هو سائد من قيم ثنائية / مزوجة بتبنيها وإعادة صياغتها على مستوى صورة الذات / الآخر .. فى حين أن الوعى بفقدان الذات (كاتبات "الاتجاه الثانى") يعنى الوعى بالانقسام / الانفصال الكامن فى صورة الذات / الآخر ، أو بمعنى آخر الوعى "بالثنائية" السائدة فى المجتمع ، ودلالة هذا الوعى - فى حد ذاته - هو سلوك الرفض الذى تبنته كاتبات "الاتجاه الثانى" .

وتعد دعوة كاتبات "الاتجاه الثالث" إلى التكامل الانسانى (بتحقيق الوحدة بين الروح والجسد ، أو بين "الانا والآخر" أو بين الحب والجنس) أحد دلالات التطور فى الرؤية / الموقف النابع من الذات فى رؤيتها إلى العالم / الآخر .

أيضا يرتبط تحقيق الوعى بالذات / "الآخر" بمفهوم الكاتبة للحرية ، بل يكون فقدان البطلة للحب / للحبيب مؤشر دال على فقدانها للحرية ، والعكس وقد يأخذ التمرد الفردى عند بعض البطلات / رد فعل جنسى تعبيراً عن التحدى العام للجماعة الكاتبة .

إن تتبع صورة الرجل الحبيب / الجسد عند الكاتبات المصريات يقودنا إلى تتبع مفاهيم الحب / الجنس لديهن ، وهذا أيضا يقودنا إلى ضرورة إدراك موقف الكاتبات من تلك المفاهيم بمعناها الخاص / العام وذلك لاستخلاص مدى توظيف الكاتبة لتلك المفاهيم لتقودنا إلى ما تريد ؟ ومدى تحويل الكاتبة لشكل العلاقة بين الجنس والحب إلى إطار عام بشرح التجربة الحياتية المأزومة وليست فقط المحبوبة .

ولما كانت صورة الحبيب / الآخر امتداد لصورة الذات / الأنا (عند الكاتبات المصريات) لذا تأتي علينا رصدها خلال " الاتجاهات الثلاثة " للكاتبات ، وذلك لاختلاف صورة الذات لدى كاتبات كل اتجاه على حده وتحدها بموقع ورؤية الكاتبة إلى العالم / مما يؤدي إلى تبين فروق جوهرية في صورة الحب / الحبيب بين هؤلاء الكاتبات .

ويمكننا رصد صورة الحبيب لدى الكاتبات عبر محاور ثلاثة من شأنها أن تعكس مدى فصل الكاتبات بين الثنائيات المتضادة (الكائنة) في التصور العام للرجل الحبيب (كشخصية قصصية) في عوامل ثلاثة (*) :-

أولها ، في تجريم مشاعر الحب باطارها الخارج عن نطاق مشروع الأسرة ، وفي سلب البراءة في النظرة إلى الجنس باعتباره دنسا ، أو إثما أو حيوانية ، وفي الوقت نفسه توجد النظرة المزدوجة التي تنزه الحب وتدين فعل الجسد .

ثانيهما ، عوامل داخلية (شخصية) منطلقة من النظرة الثنائية إلى الذات / الآخر والتي غالبا ما تتمظهر في صورة عدم تطابق في الصورة القائمة في ذهن المرأة عن الرجل الحبيب أو التي تبسوق في اللاوعي / الحلم ، مع الصورة الكائنة له في الواقع .

ثالثهما ، عوامل خارجية : كامنه في ذات المرأة / الكاتبة المتبنيه للفكر الانفصالي (أو الرؤية الثنائية) ، أو التي تركز لعمليات الفصل بطريقة غير واعية ... من خلال تلك النهايات الفاشلة - في المعظم من القصص - والدالة (في الوقت نفسه) على النظرة الضمنية الرافضة لوحدة الحب / الجنس داخل إطار المجتمع .

(*) هذه العوامل الثلاثة سوف يتم تناولها عبر الاتجاهات الثلاثة في الصفحات القادمة ...

ولما كانت كاتبات " الاتجاه الأول " تتبنى منظور المجتمع السائد - كما سبق أن ذكرنا - بل ومنظور الرجل إليها (أى الرؤية الثنائية التى تفصل بين الثنائيات المتضادة) لذا بدا الفصل - لدى كاتبات هذا الاتجاه - بين مفهومين للحب ، ومفهومين للجنس ، وترتب على هذا رؤية انفصالية إلى الرجل تقوم على تصور أحادى له (بمعنى أن تراه كشخصية قصصية فى بعد واحد من أبعاده) .

وتتبنى كاتبات " الاتجاه الأول " أيديولوجية المجتمع ، فتكرس للرؤية " الثنائية " التى تنزه مشاعر الحب ، وتدين الجسد (" بنت الشاطيء " صوفى عبد الله " ، " جاذبية صدقى ") بل تقاس الصورة المثالية للحب لديهم بمدى انفصالهما عن الجسد ، يتمثل لذلك بوصف الفنى لمشاعره فى قصة قلب فتاه " لابنة الشاطيء " : " كان حبا نبيلًا تسامى شيئًا فشيئًا حتى تخلص من أدراك الماديات " (٢) .

أما ملامح الصورة المثالية للحبيب ، فتظل هى نفسها ملامح " الرجل السيد " (الصورة المحببة السائدة لدى كاتبات هذا الاتجاه) ، ذو الأساليب المسيطرة (" جميلة العلايلي " ، " جاذبية صدقى ") على محبوبته فى صفه من هذه الصفات ، فقد يكون أكبر سنا أو أعلى مركزا ، أو أكثر ذكاء ، .. المهم أن تكون مكانته أعلى : " عزها وتاج رأسها " . - الرجل .. تضع له الكرسي الوحيد فيضج بعظمه ، والمرأه تخدم وتحوم حوله " (٣) .

ويبدو تجريم الأفراد : لمشاعر الحب " امتدادا لتجريم المجتمع لها فالحبيب بعد قصة طويلة يفاجئ حبيبته بهجره لها (*) متعللا بأنه عاجز عن مكافئتها على حبها - أنه مزعوم على فراقها ، فالتقاليد حرمه يجب أن تصان ، ولبيئته تقاليد مرعية يجب أن تحترم " (٤) بينما تعلن البطلة / الكاتبة ثورتها على تلك التقاليد بهجرها حياه المدينة ، لتعيش حياه " أقل خطرا من محن التقاليد وتسعف البيئة الحاكمة " (٥) .

ولا يقتصر الأمر على تجريم الجسد فحسب بل أيضا " الحب " يدخل فى إطار التجريم فلا يستطيع أن نجده بسهولة فى تلك الكتابات جزء أصيلا من نسيج البناء

(*) يتكرر هذا الفعل فى قصص جميلة العلايلي : راعية الغنم ، وابنة الشاطيء : قلب فتاه .

الفنى ، تتعامل معه الكاتبات كظاهرة إنسانية لها رسالة ترتكز على تفجير معانى الحرية ، والاكتشاف ، ورفض الهزيمة .

إن قصص " جاذبية صدقى " (مجموعة شفتاه) ، " ونجيبه العسال " (قصة لكى أنسى ") تعلن عن العطش والحاجة إلى إرواء العاطفة والجسد معا ، ورغم وجود الرجل فى واقعهن (كزوج) إلا أنه يقف بينهما وذاتها معطلا لهذا الاشباع ، فهو فى قصة " شفتاه لجاذبية صدقى يقف منها موقف الأستاذ لا موقف الصديق أو الشريك ، وفى قصة السراب " لجاذبية صدقى " يبدو مقطباً وله كرش " .. كهل أصلع قصير .. أقصر منها محور حياته الطاولة ورميه المقهى وفى قصة " لكى أنسى " " لنجيبه العسال " لا يبدو لها مشاعر حميمة ، فقط يبدو عابسا مكفهرأ دائماً .. له وجه جامد .. وصوت أمر ينطبق بكلمات حازمة لا تتغير " (٦) .

ولا يكون أمامها من مفر سوى التعلق برجل آخر (كحبيب) لتحقيق توازن تحتاجه ، مدركة الصراع والمأزق الناتج عن وجود الرجل الآخر فى حياتها : تقول الزوجة فى قصة " حبيبها " لجاذبية صدقى " : ربي هذه النار أخمدها ، هذه القوى أضعفها أخرج هذا النداء . لا أقوى على كل هذا " (٧) ولا تجد من حل لتلك المعادلة الصعبة التى أضحت طرفاها الواجب والعاطفة سوى أن تغمض عينيها وهى فى أحضان زوجها وتتخيله حبيبها " (٨) وبهذا تهرب من صراعها لتصل إلى حل مرضى ، يحافظ الظاهر فيه على التقاليد بينما يضمن الباطن الثورة ، ليشبع الرغبة الدافنة فى تحقيق التوازن المفقود .

وتتساءل الزوجة فى قصة " لكى أنسى " لنجيبه العسال " : هل الحب جريمة ؟ إنه أجمل ما فى الوجود .. لا تجزعى .. ليكن حبا عذريا صامتا .. " (٩) معتقده بهذا أنها " لن تخونه .. لن تخون زوجها أبدا جسدها ملك لزوجها فليكن ، أما عواطفها قلبها ، فملكها هى (١٠) .

إن انشطار الزوجة وتناقضها يبدو انشطار القيم والأفكار التى تتبناها عن ذاتها ، وعن الآخر " الرجل فهى مازالت تنتظر إلى ذاتها نظرة ثنائية ، أو نفس النظرة التى تتلقاها عن الرجل إليها ، فتقسم كيائها إلى قسمين جسد لا تملكه وقلب أو مشاعر

تملكها .. حتى فى الأوقات التى لا يدرك فيها عمر وعقل المرأة / الطفلة تلك النظرة الانفصالية ، نجد هناك من يذكرها بتلك النظرة (الماشطة الداية) ليؤهلنها للتجاوب مع (الرجل) من هذا المنطلق (الحدوتة ، الشرف : أليفة رفعت) .. فالماشطة والداية والخاطبة .. كل هؤلاء النسوة وجدن ليخدمن الرجل ، ووجودهن يعنى انتصار وسيطرة المفاهيم / الأفكار السائدة ويعنى أيضا سلب البراءة من النظرة إلى الجنس ، لذا يتجرد الرجل فى منظور نساء " أليفة رفعت " من أبعاده الإنسانية الراقية ، المتمثلة فى معانى الحب ، والاحتواء العاطفى ، ويتحول إلى رمز ذكورى / جسدى " ثعبان الحية : فى قصة " عالمى المجهول " يربع الفتاه فى لحظة خلوتها فى الظلام (قصة : عناقيد العنب) وحتى إذا ما اقتربت بسنها من عمر الزواج " ألح عليها هذا خاطر ، فإذا بها تفضل صحبة " نبيلة " (الفتاه الشاذة) ولو إلى حين ، بدلا من إتمام مراسيم الزواج قائلة : لن أتزوج ولن تمسنى يد الرجل الوحشية " (١١) .

وعلى حين أن الفتاه الصغيرة تستمتع بعلاقتها مع " الواد طارق أفندى " فى قصة الشرف " لأليفة رفعت " ولا تندم . حتى حين يرفض الزواج منها : " قال : أنا كنت ضربتك على أيدى ؟ ما هو أنتى اللى كنت بتيجى لحدى برجليكى (أنا مش بأيدى أتجوز ولكن حانفضل حبايب " (١٢) وتظل صفية " تعيش على ذكريات هذا الحب رافضة للزواج : " ياسلام كده وهو واخذنى على حصانه ويبرمح بى فى الغيطان القمرة طله ونفضل سهرانين .. وحياتك يا غالية من غير ماحس شوية بشوية لقيت نفسى بقيت مرته " (١٣) بينما نجد الفتاه الناضجة أو الأكبر سنا تعاني الصراع (فى قصص صلاة الحب - أحزان الخطيئة) بل تعاني الندم كما تذكرت صورتها وهى تهوى أو تسقط ؟ وقد تيقنت من تسمية فعلتها بالخطيئة : " صدمتها صورة جسدها الموطوء وقلبها الجريح ، وذكمتها رائحة بقايا الرجل .. وانبثق سؤال يسوطها " ترى .. هل يكون أمان النفس كامنا فى طهر الجسد ؟ وكيف السبيل لاسترداده " (١٤) .

هكذا تنعكس فكرة " الثنائية " على صورة الذات لدى كاتبات " الاتجاه الأول فتنقسم هى الأخرى ، على عالمها ، لتعانى خلا ما ، يمتد إلى الخارج فى العلاقة مع

الرجل ليحدث أيضا نوعا من الخلل فى العلاقة الإنسانية يفسد الحب ويعوق بون تحقيقه المادى فى صورة علاقة جسدية إنسانية دافئة .

و حين تستحيل العلاقة الانسانية السوية بين الرجل والمرأة ، تظهر العلاقات الشاذة المعادية للطبيعة بقدر ما هى معبرة عن التدهور الإنسانى الشامل فى خصوصية الجنس . وتتكرر محاولات العلاقة الجنسية الشاذة فى قصص " أليفة رفعت " ويكون قوام المحاولة : امرأة وطفلة (كما فى قصة الحوتة) ، امرأة وامرأة كما فى قصة " صديقتى " ، امرأة " وحيه " (كما فى قصة عالمى المجهول) ، ورغم تواجد الرجل وعدم غيابه فى القصص الثلاثة إلا أن هناك إصراراً على نفيه ، والاستعاضة عنه بمن يعطى الحنان والأمان .

فالعلاقة مع الرجل هنا تتحول من عطاء متبادل إلى قهر احادى واستسلام لا يخلو من نشوة يشوبها الخوف ، ولذا يفتقد الجنس متعته ، أو يتبخر ما فيه من حنان وأمان ، وفى مقابل هذا يعلو شأن الشنودز وليد الكبت ، ولأن المجتمع مريض فان الكبت لا يطول رجاله فقط ، بل ويمتد إلى نسائه " حتى اللواتى يظهر عليهن أنهن عين الكمال والعقل " مثل الفنانة الكبيرة " قدرية سالم " فى " صديقتى " والفنانة " نبيلة " فى قصة " الحوتة " ، نجدهن لا يؤثرن الاقتراب من الرجال بل إنهما يرفضان كل عروض الزواج ، تمردا وخوفا من عنت الرجال ، .. وتكون النهاية شنودزا لا يخلو من الاستفزاز أو القبح كانعكاس للواقع ، تعبير صريح عن الخلل والكبت الكائن فى العلاقات الإنسانية .

ما هى الصورة المرسومة للحبيب كما تراه المرأة لدى كاتبات " الاتجاه الاول " فى الواقع ، ومدى تطابق ملامحها فنيا مع الصورة المرسومة له فى " اللاوعى " (الحلم - الخيال) أو مدى تحقق نوع من التطابق بينهما ؟

وتعنى كاتبات " الاتجاه الأول " - فى فترة ما قبل الخمسينات برصد معالم جسد الرجل الحبيب أكثر من عنايتهن برصد معالم جسد المرأة (*) (كبطلة أو شخصية رئيسية) ونمثل لذلك بصورة " الحبيب " فى قصص " جميلة العلايلى " وابنة الشاطىء " و " سهير القلماوى " ، حيث تعنى الكاتبة برصد المعالم الخارجية والداخلية معا لشخص الرجل ، وهذا يعد فى حد ذاته نوعا من التوحد " بالآنا " الثنائية للرجل فى تلك الفترة . وقد يكون تغيب جسد البطلة / الكاتبة واحدا من مضاعفات تبنى " المطلق الذكورى المتنفذ فى الحياة العربية وهو ما يمنع الكاتبة من تمجيد جسدها الخاص . أو الجهر به أمام الآخرين ، ومن ثم انخراطها فى ذات اللاوعى التغيبى (١٥) .

والصورة المرسومة للرجل الحبيب / المرئى قد تتطابق مع الصورة المرسومة للحبيب / المتخيل ، وحينئذ تتحقق معالم الحبيب وتزداد وضوحا ، كما فى قصص " جاذبية صدقى " ، " صوفى عبد الله " حيث تكشف قصصهن وبطلاتهن عن شخصيتهن الكلاسيكية المتسقة تماما مع واقعهن (المرتبطة بوضع المرأة داخل محيط الأسرة فقط (كوضع مثالى) . فالحبيب / المتخيل فى قصصهن له نفس المعالم التى يلصقها المجتمع بالرجل ، أو هى نفسها الصورة المعتمدة من المجتمع له ، والتى يلخصها منطق : " الصياد والفريسة " (فالرجل / الحبيب يتعامل مع المرأة من منطق " الصياد " وهى تتعامل من منطق الفريسة) . وتفسر الأحلام مدى تحرق البطلة / الفريسة إلى سلوك الصيد والقنص من قبل الرجل / الصياد : " وهو يغمرها بالقبلات - انتابها فزع - وفيما يشبه المعركة شقت طريقها عنوة إلى الباب .. ولما وجدته موصدا .. وفى وجهه الغدر المبيت .. أنشبت أظافرها فى وجهه .. وهو يصيح : سأرغمهم على أن يزوجونا " (١٦) وكأن لحلم الاغتصاب المتكرر فى قصصهم الدلالة والتبنى للقيم والصورة السائدة فى المجتمع عن الرجل .

(*) انظر الجزء الثانى " الفصل الخاص " بمنظور " الراوى " ، حيث يلاحظ تغليب ضمير القص الرجولى فى قصص فترة ما قبل الخمسينات .

وفى قصة " حب النساء " لجاذبية صدقى " تجد المقابل الموضوعى للحلم يتحقق فى واقع البطلة ، حيث نتيقن من رغبتها المازوشية (Masoshism) فى التلذذ بما يضيفه الرجل من عذاب على جسدها .. فمجرد محاولة راكب الترام أن ينقذها من الرجل الذى يوسعها ضربا ولكما ، سرعان ما يجدها تنقض عليه فى شراسة ، كالليثة الثائرة حتى يرد عليها " .

لكن طبيعة الواقع الاجتماعى . خاصة فى القرى - تسلب معانى البراءة من مضامين الحب فيجزم وتجزم العلاقة بين الجنسين - أيا كانت - ولا يعترف بمشرعيتها إلا مع الزواج . ومن ثم تنتفى علاقات الحب - فى مجتمع كالقراية - للشباب من الجنسين .. فى مقابل الاعتراف بمشرعيتها للأطفال من الجنسين وينبنى على ذلك أن تصبح ذكريات مشاعر الطفولة (للجنسين) هى نقطة الضوء الوحيد لتجاوز عتمة التقاليد وقيامه الواقع .

ونمثل لذلك بذكريات طفولة الزوجة فى قصة " هذه ليلتى " والتي من خلالها تظهر صورة الحبيب ، حيث كانت المشاعر غضة ، والتعبير عن الحب مباح " كنت أفقد نفسى ، فأغمر وجه حبيبى بالقبلات غير مدركة حقيقة ما هناك .. وكان أهلنا يرون .. ويعجزون عن الفرقة بيتنا " (١٧) .

وفى قصة " الشرف " تذوق الصبية طعم الحب ، ولذا تصبح صورة الحبيب أجمل بكثير من صورة الزوج تقول لصديقتها : " يا جاهلة الحب له طعم تانى غير الزواج " وحين تذكرها صديقتها بفعلته قائلة : " هو خلا بيكى ابن الكلب ؟ " ترد سريعا : " ماتقوليش عليه كده . وأنا لسه بحبه وروحى فيه " (١٨) .

وفى قصته : " عناقيد العنب " تختلط براعم الجنس والعواطف المشبوبة ببراعم الزهور والثمار ، فنجد الطفلة تهفو إلى تجاوز ألام الختان بالتحليق عاليا فوق الأشجار ، وبين يدي " معروف " الفلاح الأجير الذى كان يرفعها بين يديه قائلا : ياللا يا عصفورتى طيرى ولقطى رزقك " (١٩) لذا يصبح " معروف " الوحيد بين نساء القرية ورجالها من تجد لديه الطفلة متعتها : " فجلست بجانبه ، فعنده أجد الأمان " (٢٠) .

إن كاتبات " الاتجاه الأول " - فى " فترة ما بعد الخمسينات " - يعنين أكثر رسم ملامح البطلة / المرأة أكثر من عنايتهن برسم ملامح البطل الرجل * وهذا فى حد ذاته له دلالة المتعلقة بتطور الوعى - فى هذه الفترة وما يتبع هذا التطور من تغير فى صورة الذات ، يعبر عنها ذلك المتمرد السلبي الذى بدأ فى شكل تجاوز للتوحد الكامل " بالأنثى " الذكورية / السائدة إلى تركيز على ضمير القص النسائى ، أو بمعنى آخر تتحول البطولة فى الحكى أو فى السيطرة على صيرورة الأحداث من البطل / الرجل إلى البطلة / الكاتبة ، مما أثر سلبا على صورة البطل / الحبيب لدى كاتبات تلك الفترة حيث بدت لنا ملامحه عبر منظور البطلة / الكاتبة ، دون أن تتمظهر ذات البطل / الرجل - لنا - فى كامل حريتها وذاتيتها .

نأتى إلى (تلك) النهايات الفاشلة التى تبتتر نمو العلاقة لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - وتنتهى صيرورة تدفق مشاعر الحب بين الجنسين (بدرجة ما) وهذا الموقف - فى حد ذاته - يبدى النظرة الضمنية الراضية التى تجسد مدى تبني هؤلاء الكاتبات لمنظور المجتمع أو فكرة الثنائية (التى تفصل بين الثنائيات المتضادة) وتتعدد الأسباب التى تحقق النهايات الفاشلة لكنها فى مجملها تنبع من مصب الذات المزوجة (لدى الرجل والمرأة معا) فليست ذات الرجل بمفردها هى التى تتجلى فيها معانى الثنائية " ، بل ذات المرأة أيضا نجدها تجمع بين الثنائيات المتضادة ، خاصة لدى كاتبات هذا الاتجاه .

وفرق كبير بين أن تنهى العلاقة بفشل ، وبين أن يختفى الحبيب لسفر أو مرض

(*) انظر البحث الخاص " بمنظر الراوى " فى الجزء الثانى حيث نلاحظ أن الكاتبات " فى فترة ما بعد الخمسينات " يعنين بمنظور ضمير القص النسائى أكثر من عنايتهن بضمير القص الرجولى .

أو لأي سبب من الأسباب ففي هذه الحالة الأخيرة قد يختفى الحبيب لكن مشاعر الحب تبقى ، وتتمدد ، .. ونمثل لذلك : باختفاء الرجل في قصة " راعية الغنم " لجميلة العلايلي " وفي قصة " قلب فتاه " لابنة الشاطيء حيث يختفى سريعا من حياة المرأة - لوجود داع ملح إلى سفر مفاجيء - بينما يختفى من حياة المرأة في قصة " مجنون زاهد " (لجميلة العلايلي) لرفضها إيائه لكونه إنسانا " ساديا (sadism) في علاقته معها .

وقد يفتعل أحد الطرفين نهاية لتلك العلاقة لوجود طرف ثالث (زوج أو زوجة) لأحد الطرفين ، حيث ينشأ في الغالب صراع طرفاه الواجب والعاطفة خاصة في عقل الزوجة - ونمثل لذلك بقصص مجموعة " شفاه " " لجاذبية صدقي " وقصتي " دعني لزوجي " و " الرجل الذي ظلمته " " لسعاد حلمي " " وقصتي " حارسة الحب ، وصديق المصيف " لنجيبه العسال " وفي قصص " رحلة استشفاء " والمفتونه " لصوفى عبد الله " .

وقد يفشل الحب لانعدام التكافؤ بأنواعه في العمر ، كما في : "حديث أمنة" لسهير القلماوى ، "والهارب من الحقيقة" لصوفى عبد الله ، " ودقت الأجراس " لنجيبه العسال ، و " وأقوى حب " لاحسان كمال ، أو في المكانة الاجتماعية كما في : " شئ تحت الأوراق " لصوفى عبد الله . فكبر سن البطلة أو مكانتها الاجتماعية يكون بمثابة السد الذي يحول بينها والحبيب وهذا في حد ذاته أعتراف ضمنى من كاتبات هذا الاتجاه بضرورة تفوق الرجل .

وفي هذه الرؤية تبسو النظرة المزدوجة إلى الذات ، وإلى الآخر ، حيث مازالت الشكوى والتمرد السلبي من تفوق / تسلط الرجل كائنة ، وفي الوقت نفسه يعطين بأفعالهن برهانا عمليا مضادا للكلماتهن ؟..

إن ثنائية هذه الذات تتمظهر في رفض نعيمة " - " دقت الأجراس " " لنجيبه العسال " - " طلب إبراهيم - الذي يصغرها بعشر سنوات - الزواج منها رغم أنها كانت تحبه إلا أنها تجد نفسها متساقدة وراع إنذار صديقتها " نعيمة " " حاسبي ، أنا

حاسة إنك بتلعبي بالنار " (٢٠) وشهقت والدتها : " ده عيل يابنتي : لو كنتي أتجوزتي كان زمانه حيتجوز بنتك وتردك هي أخيرا : " أنا كمان حاسه إنني بلعب بالنار : النار التي لولاها ما شعرت بوجودي " (٢٠) .

وتعدد أسباب غياب الرجل - ماديا - من حياة المرأة لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - بالسفر ، أو بالموت أو حتى بفقدان الاشتهااء " - مما يؤثر سلبا على الحياة النفسية والجسدية للمرأة / البطلة ، التي تصل إلى حد ، إعاقه إمكاناتها الحسية والمعنوية ، نتيجة التمزق المعنوي الناشئ عن الافتقاد المادي للشخصية رغم حضوره المعنوي في عالمها .

ففي قصة " المنتظرة " : لصوفى عبد الله * يسافر الحبيب ولا يعود إلا بعد فترة طويلة ، وقد لا يعود " كما في احتراق : لصوفى عبد الله " (*) مما يتسبب في ضياع مستقبل الخطيبه التي تؤثر إشعال النار في جسدها على انتظاره - والاحتراق الجسدي هنا له دلالة المرتبطة بالجسد وفناء رغبته - كنوع من الاحتجاج على الغياب المتعمد للخطيب لسفره واستبداله إياها بأخرى .

وفي " ليالى لها ثمن " : لصوفى عبد الله " يكون الطلاق هو المؤشر لسقوط الزوجة في برائن شخص " تعلق به كما يتعلق الغريق بقشة طافية على وجه أليم : " (٢١) بينما هي لم تكن في حياته إلا عابرة سبيل أو وردة لعبيرها النقي ثمن " (٢٢) ، لذا تصدم " وهي ترى يده تمتد بخفه إلى حقيبة يدها تفتحها ثم تغلقها " (٢٢) لتعطيهها الثمن ، كأنها ساقطة .. وتفقد الفتاة في قصة : " الساعات الطوال : " لجاذبية صدقي " حنان الأهل " لكونها ابنة دميمة عجفاء جفل منها الأب ، وكره من أجلها الأم فطلقها

(*) انظر قصص صوفى عبد الله : المنتظرة ، بمجموعتها نصف امرأة ، احتراق ، بمجموعتها ليالى لها ثمن .

وخرجت إلى الشارع فإذا بها تفتقد اشتهاء الرجل الذي احبته وباعت من أجله الأساور التي ورثتها عن أمها " وقد قبلها قبلة واحدة يوما اخرجت له من عبيها مائة جنيه ، و لكن قبلته اليتيمة تلك كانت شؤما فقد انقطع عن لقيائها .. تزوج بمالها (٢٣) ولتشوهات خلقية بسبب حادث قديم للفتاة في قصة وأذن عن قلبي : " لصوفى عبد الله " يعرض الحبيب ويتزوج بأخرى .

وتلخص قصة " صانعة النجوم " : لصوفى عبد الله " رد الفعل النفسى إزاء هذا النفى الذى تقابل به المرأة التى افتقدت اشتهاء الآخرين ، حيث نجدها تصطنع قصصا ، وحكايات من الخيال لتملاً بهم فراغ حياتها فى عيون الآخرين .

ويعد فارق السن عاملا رئيسيا فى غياب الحب ، والذى بسببه يغيب أحد الطرفين من حياة " الآخر " ففي قصة " وتلفت القلب " تكون شيخوخة الرجل وصبا الفتاة سببا فى غياب الحب لدى الفتاة ، ولذا ترتبط بأخر بينما فى قصص " على مشارف الصحراء " ، القفص الأحمر " لصوفى عبد الله " وكل هذا لأنها حواء " و " دقت الأجراس " : لنجيبه العسال " يكون كبر سن المرأة هو العامل الفيصل الذى يحول بينها والارتباط بشاب يصغرها سنا (دقت الأجراس) لكنها تظل تحلم بهذا الارتباط ، لكن هذا الحلم سرعان ما يتحطم على صخرة رفض المجتمع المتمثل فى أحد الأقارب فى قصة " على مشارف الصحراء " الذى يحول بينهما وتحقيق حلم الحب ، ولا تجد من وسيلة تفر بها من جحيم مشاعرها سوى الانتحار وفي قصة " القفص الأحمر " تستطيع المرأة السيطرة على واقعها بقبولها الزواج بمن أحبته طبيب شاب ، يصغرها سنا ، لكنها تلمس رغبته العنيفة للسيطرة عليها ، حيث يطلب منها التخلي عن وظيفتها وبلدتها ومكانتها الاجتماعية مقابل السفر معه فى قرية نائية حيث هناك يبدأ رحلته فى تحقيق ذاته ... ملزما إياها أن تتبعه .. لكنها تبتعد .

أن "ثنائية " كاتبات " الاتجاه الأول " تتجلى فى فصلين بين الروح والجسد - كما ذكرنا وينعكس هذا على علاقات بطلاتهن مع الرجل الحبيب / الجسد فبينما تهيم

الفتاة بالحبیب كلما رأتہ إلا أنها تخشى اقترابه جسديا كما فی قصص " جميلة العلیلی " : " راعیة الغنم " ، الزاهد " ، ما ذنبها ولما كان الزواج فی الريف هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق هذا الاقتراب ، فلا عجب أن تنفر منه الفتيات وتتوقاه بقدر الإمكان (الشرف ، الحدوثة ، ألیفة رفعت) .

وقد يرجع الخوف من جسد الرجل ؟ إلى نظرة التأثیم الملتصقة بالجسد (عموما) (أحزان الخطیئة ، الوهم صلاة الحب ، لألیفة رفعت) فالمتعة تتحول فی نفس البطلات إلى عقدة ذنب ، بل تمتد إلى الجسد .. فيحترق هو الآخر (الوهم : ألیفة رفعت) ، لكن الرغبة فی الحبیب (كجسد) قد تضمر ، أو تكبت ، لتظل فقط فی " اللوعی " فی صورة رمزية قد تبدو فی صورة اغتصاب (كما فی قصة " الفجر الجديد " : لصوفی عبد الله) وقد تتجسد فی معنى الذکورة المرموز اليها بالحیة " فی قصة " عالمی المجهول " : ألیفة رفعت " حیث نجد احدى الزوجات تقع فی عشق " حیه " ، ولذا تقول لها المرأة ذات يوم " من الطبیعی أن تكونی رجلا ما دمت تصرین علی مطارحتی الغرام " ونجد الحیه تتحدث بل وتدعوها : تعالی أضاجعك كما ضاجعت علی مر الأحقاب نساء جمیلات وهبتهن الهنا .. تعالی أعبت بصدفتك ، وأعتصر لؤلؤتك .. حتی أجلوها لیشیع بهاؤها .. تعالی إلى حیث لا یرانا أحد . (٢٤) .

وتعی کاتبات " الاتجاه الثانی " بالذات المفقود - كما سبق أن ذکرنا - ویتبع هذا نمو درجة من الوعي تتمظهر فی صورة ارتياب / شك فی القيم السائدة فی المجتمع ، ینتج عنها خلخلة فی منظومة القيم التي تبنتها الذات عن المجتمع ولذا نلمح تساؤلا جديدا - لدى المرأة فی کتابات " زینب رشدي " - : " لأول مرة أجدنی أتجول داخل نفسی .. أبحث عنی .. أسألنی .. مین الحرام . والحلال ، مین الصبح والغلط .. أختلطت علی الفكرة .. وكان علی أن أواجه تجربة - تجربة مع رجل " (٢٥) .

ويعكس هذا التأرجح مدى موقف هؤلاء الكاتبات (*) من منظومة القيم السائدة في المجتمع ، بل إن الكاتبة - ذاتها قد تنقسم في رؤيتها إلى الشيء ذاته .. ، فبينما نجد الفتاة في قصص زينب رشدى " في محلة صراع من أجل الوصول إلى معنى سليم لتحررها ، فلا تنجو من مأساة القيود لتقع في مأساة الفوضى " (٢٦) ، إلا أن موقف الكاتبة نجده لا يتبنى هذا الصراع ، بل نجده موقف متردٍ يعكسه هذا الأسلوب التقريرى الذى لجأت إليه الكاتبة لتدخل كيفما شاعت - بصوتها ، لتعلق على الأحداث ، بل تصدر حكمها الأخلاقى فتقول : أنهارت الحواجز .. " وانتهكت حرمان الغائبين ، ورقص الشيطان يهز ذيله للضمير الغافل " (٢٧) لتذكرنا بالقاص الشعبى وبالموقف التقليدى فى القص - الذى من شأنه أن يقتحم القص وهذا يناقض موقف الكاتبة المستنير فى طرحه لفكرة الحرية ، والصراع .

ومع الدخول فى مرحلة الشك - فى ما هو قائم - تتبدى مفاهيم المناهضة فى صورة غير مباشرة تتمظهر فى الطرح العام لانتقاء الحب وذلك لتجريم المجتمع له ، وما يتبع هذا من مشكلات تعم على الأفراد (الرجل والمرأة) - كما فى قصص " عائشة أبو النور " - فبينما يضطهد الرجل فى قصة " تحقيق فى جريمة حب " لأنه قبل حببيته فى مكان عام ، نجده يتجمد من عزلة وحبيته فى حجرات منزلهم الضيق ، وتتجمد معه مشاعر الحب ، لا لشيء سوى لطبيعة المناخ الاجتماعى العام وما يعرقله فى النفس من نحو تدريجى لأى مشاعر حميمة - ، وتكون النتيجة الحتمية لتجريم صورة الحب - فى المجتمع - بأن يتحول هذا المعنى إلى معنى لا وجود له (كما فى الحب طفلنا الضال) بل تتشياً نوات الأفراد - لافتقارهم إياه - إلى آلات (كما فى دموع الإنسان الآلى) .

وفى قصص " نوال السعداوى " يبدو موقفاً محدد ، يتعارض مع كل ما هو قائم من مفاهيم سائدة من شأنها الدعوة إلى تحقيق نوع من الوحدة بين " الثنائيات

(*) كاتبات الاتجاه الثانى هن : زينب رشدى ، عائشة أبو النور ، نوال السعداوى ، اقبال بركة ، فوزية مهران ، منى رجب ، سكينه فؤاد ، حنيفة فتحى ، نعمات البحيرى ، اسما حليم .

المتضادة " . والتي من شأنها أن توحد بين الذات والموضوع ، العاطفة والجسد ... إلخ وذلك من خلال نظرة جديدة لا تدين الجنس ، بل تعتبره : نشاط إنسانى مشترك ، وتجسيد مادی لجدلية وتكاملية العلاقة بين الرجل والمرأة ، فالرجل فى قصة " الشئ الصعب " يعبر عن هذه التكاملية باعترافه : " إن ذاتى لا تتصارع ... إن عقلى هو قلبى ، وقلبى هو عقلى " (٢٨) .

ورغم أن الفتاه - لديها - تحلم بتحقيق هذه الوحدة ، إلا أنها تفشل فى هذا ، لأنها تصطدم بالسلطة وبعادات المجتمع وتقاليده التى من شأنها أن تتعارض مع مبادرة المرأة فى التعبير عن مشاعرها وأخيرا فإنها تصطدم بالرجل نفسه ، الذى يرفض كل محاولاتها للتقرب المبار - منها - له كما فى قصص : " لحظة صدق " ، وحينما يهزم الرجل) .

ولا يحدث تصالح - لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - مع القيم السائدة فى المجتمع ، ولا مع الصورة الشائعة / التقليدية عن الرجل ، وينتج عن هذا اختلاف فى الصورة الكائنة للرجل فى الواقع ، عن الصورة الكائنة له فى " اللاوعى " والتى تتمظهر فى صورة رمزية (له) فى الحلم . منها شأنها أن تعكس حقيقة موقف الكاتبة تجاه الرجل) .

فصورة الحبيب فى قصص " نوال السعداوى " مفتقدة من الواقع ، ذلك أن الصورة الكائنة له فى هذا الواقع تعكس ملامح غير مقبولة لدى البطلة ، فهو " دائما صورة لشخص غيره " (٢٩) . لكن البطلة تحلم بالأصل بينما هو صورة طبق الأصل لكنها ليست الأصل أبدا . لا تستمتع معه بلقاء أو بصحبه لذا يفجر اللاوعى صورة بديلة لهذا الزوج ، ببديل يتمظهر فى الظلام ، ولا يراه أحد غيرها ، وتكون كلماته مختلفة ، وشخصه مختلف يحثها على أن تتغير ، لتغير ما حولها ، أن تجن ، ففى الجنون الخلاص ، تقول : " أتعوثنى إلى الجنون ؟ قال : نعم . هذا هو سبيل الخلاص " (٣٠) .

ويفجر " اللاوعى " أيضا صور بديلة للرجل ، فى قصص " عائشة أبو النور " فنلمح للرجل سمات مطلقة متوهمة ، غير موجودة بالفعل (للرجل) فى الواقع ، كما فى قصص " رجل ما بيننا " ، ؟ الحقيقة اسمها خالد (*) بينما النموذج الذى يطرحه الواقع تعجز البطلة عن التوحد الكامل معه ، ولا يتم هذا التوحد إلا بعد الموت ، أى فى عالم ميتافيزيقى خيال .

وفى الريف نجد الطفولة هى الطاقة التى يستدعى منها ذكريات الحب (**) وذلك أن مناخ القرية مازال يجرم علاقات الشباب من الجنسين بل ينظر على أنها خطيئة وعار .. لذا تصبح ذكريات طفولة المرأة (فى قصة أمسيات الساقية : " لزينب رشدى ") هى الملمح الوحيد الذى يشع صورة دافئة للرجل / الحبيب ، تقول الفتاة : " أيامى معك .. هى ذكرياتى .. هى صبايا المرح البرىء .. عندي مرحلة الهناء الوحيدة فى عمري كمرأة .. أه ... منذ سفرك ... تموت الشمس كل يوم .. كل يوم يلفها كفن وردى بارد .. برودة أطرافى .. بعيدة عنك ... وحدي غريبة .. وهناك فى الدار غريبة .. رغم الزوج والولدين .. الذى حال دونى وبقايا ذكراك عندي ... " (٢١) .

وتعكس النهايات الفاشلة لصورة الحب فى قصص كاتبات " الاتجاه الثانى " ، موقف الرفض ، وعدم التصالح مع الواقع بصفة عامة ، ومع الرجل بصفة خاصة ، وهذا من شأنه أن يكشف ما هية السمات المرغوبة فى صورة الرجل / الحبيب عند كاتبات هذا الاتجاه .

(*) انظر مجموعة : الحب طقلنا الضال : لعائشة أبو النور .

(**) وكأن الريف يعادته وتقاليده هو الثابت الذى لا يستطيع أن تتغير معه الكاتبات (خاصة كاتبات الاتجاه الثانى) .

أن معظم الفشل فى تحقيق صورة حقيقية للحب ترجع إلى تكوينات شخص الرجل والمرأة معا ، التى تحمل بين ثناياها طبيعة مزبوجة ، ، تفصل بين الحب والجنس ، كما فى قصص " زينب رشدى " : الشيطان ثالثهما " ويحدث أحيانا - على سبيل المثال - حيث يصطدم الرجل والمرأة كلاهما مع ذاته ، فبينما يسمحان لذواتهما بالخروج لتحقيق متعه فربية فى الحب ، إلا أنهما لا ينجوان من الندم والاحساس بالاثم .

أيضا تحقق شخصية الحبيب المسيطرة درجة الفشل فى الحب ، ذلك أن مشاعر الحب لديه تتحول هى.الأخرى إلى شىء يمتلك أو يقتنى ، ويدل أن يصبح الحب : نوعا من التجريد بصفته نشاطا ايجابيا مثمرا ، أو تجديد واثراء للذات نجده يتحول " وفق أسلوب السيطرة على ما نحب ، باحتوائه وسجنه ، إلى عملية خنق واهلاك " (٣٢) كما فى قصص : " بدونك سوف أحيأ و " أن أكون " لمنى رجب ، و " ربما تفهم يوما " : لعائشة أبو النور .

فالرجل الحبيب - فى القصص الثلاثة السابقة ، يفترض نفسه ، عنصرا أقوى فى العلاقة ، ولذا سرعان ما يصادر فى قراراته المصيرية (كالسفر) على رأى الحبيبة (بدونك سوف أحيأ) بل يحاول فرضه عليها ، باغتصابه أياها ، رغبة منه فى اخضاعها لقراره (السفر) لكنها ترفض وتتركه . أن أكون ، وفى قصة " ربما تفهم يوما " ترفض الفتاة صفقة الزواج منه ، لإحساسها برغبته فى اقتنائها كدمية جميلة .

أيضا : يحقق ارتقاء الفتاه الجامعية فى التعليم درجات من التباعد الجذرى بينها والرجل الذى تحبه (كما فى : الجامعة " ، على السلم " لفوزية مهران ") ، ومثل هذا الموقف يكشف - إلى حد بعيد عن عقيدة ضمنية : تعتقد فى أهمية تفوق الرجل ، وهذا الاعتقاد من شأنه أن يعوق - بشكل مؤكد وحاسم - تحرر النساء ومساوتهن .

ويغيب الرجل فى قصص كاتبات " الاتجاه الثانى " لا فنيا فحسب ، بل أيضا على مستوى الحدث ، وهذا فى حد ذاته له دلالاته المرتبطة بموقف الكاتبة من الرجل : وغياب الرجل يكون بمثابة رد الفعل على موقف المرأة المجابة / المعارض له لرفض التمييز السافر بين الجنسين فى المجتمع - كما فى قصص منى رجب (أن أكون ، بدونك سوف أحيى) ، وقصص " سكيانة فؤاد " ، يوم للحب و " موت فتاة شاذة " .

وقد يغيب الرجل / الحبيب بفعل السلطة . وتكون دلالة التغيب هنا هى الرغبة فى تغيير الحقيقة (الحقيقة أسمها خالد : / عائشة أبو النور) ، حيث المناخ العام ملئ بالزيف (الهدف = صفر : لعائشة أبو النور والقهر ، يصبح المكان الطبيعى للحبيب الثورى هو " ركن ما فى مكان مظلم " : " الرجل نو الأزارار " : لنوال السعداوى) .

وقد تغيب صورة الحب / الحبيب لغياب القدرة على التواصل الحقيقى " أو بمعنى آخر افتقاد (النضج حيث المناخ العام مازال مناخا انفصاليا ، وهذا من شأنه أن يحول بين الشخصية ونموها ذاتيا .. ففى قصة : " شىء يموت " : " لحنيفه فتحي " تدرك (هى) فجأة تسرب الحب من حياتها ، و كأن ما كان بينها والآخر شىء آخر عبر الحب ؟ فقد افتقدت علاقتهما - على مر الزمن - الصدق والحقيقة : .. وفى قصة ابتسامة قبل البكاء " : " لحنيفه فتحي " نجدها تصر على نفيه من حياتها لاكتشافها فجأة مدى زيف حقيقته وكذب كلماته .. ورغم أن حياتها بدونها أصبحت فارغة إلا أنها تظل تفضل هذه الوحدة ، على التصالح معه .

وفى الوقت الذى يختفى فيه الرجل تماما ، دون سبب واضح ، من حياة المرأة المصرية كما فى " العنكبوت " : لنعمات البحيرى ، " وبين الحصص : لاسما حليم " ، وطرقات على أبواب الصمت " لسكيانة فؤاد " ، نجد رجال النفط يظهرون ، وقد تسربوا من بلدانهم المختلفة لشراء النساء المصريات كما فى قصص : ثلاثة أيام من زمن الخسارة " لنعمات البحيرى " ، " واغتصاب : لإقبال بركة " وكأن للحالة الاقتصادية - فى مصر - دور فعال فى تغيب الرجل بصفة عامة ، وعلاقات الحب بصفة خاصة .

أن دلالة تغيب الرجل - هنا - ترتبط بموقف كاتبات هذا الاتجاه منه ، حيث الرغبة الجادة فى تحقيق استقلال يعمل على نفي " الآخر " بشكل غير واعى .

ويندر أن نجد نظرة المرأة / البطلة (" لدى كاتبات " الاتجاه الثانى ") إلى الرجل على أنه جسد (محض) ، وذلك لتطور منظورهن إلى " الذات " ، والذي من شأنه أن يعارض فكرة الثنائية ، ولذلك يختفى لديهن ظاهرة الخوف من جسد الرجل ، ورغم أن بعض من الكاتبات مازلن يجرمن الحب ، مثل " زينب رشدى " إلا أن بطلاتهن لا يخفن من الرجل كجسد (يحدث أحيانا ...) .

وقلما نجد - لدى كاتبات هذا الاتجاه شوقا مكبوتا للرجل (عامة) على اعتباره أنه مجرد " جسد " وإذا ما حدث هذا ، إنما يكون سببه هو ظرف خاص تمر به البطلة (كما فى قصة : فى الظلام : لإقبال بركة) ، حيث نجد نفسها فى لحظة انطلاق صفارة الانذار الغارة الجوية - فى مكان مظلم يذكرها اظلامه بلون أيامها مع زوجها السابق ، ويسخط أهلها عليها لعيشتها بمفردها .. وفى هذا المخبأ يحاول رجل أن يقترب منها جسديا ، تجفل منه أول الأمر ، لكنها سرعان ما تحس حينها تجاهه ، تتحدث معه عن كل شئ وتحس تجاهه بالأمان والحب اللذان تفتقدتهما فى حياتها .. وإذا ما انطلقت صفارة الأمان ، واضيئت الأنوار .. اختفى هذا المجهول وصعب عليها التعرف عليه .. ويصبح احتياج المرأة إلى الرجل - هنا - (كجسد) إنما هو احتياج إلى الأمان ، وافتقاد إلى الحب .

إن ذكريات الجسد لدى كاتبات هذا الاتجاه .. تقترن دائما بعلاقة عاطفية حميمة ، قد تتسرب ذكرياتها منذ الطفولة (كما فى أمسيات الساقية " لزينب رشدى ") فتكون ذكرى سعيده رغم انتهائها ، فى حين أن ذكريات الجسد تصبح ذكريات تعسه فى الشباب ، لا شئ إلا لأنه واكبها افتراق ، وقبل كل شئ فقد واكبها

أيضاً إحساس بالندم (كما فى " امرأة بلا قدمين " : لعائشة أبو النور " ،
" وجلطه " لزينب رشدى ") .

وتبدو صورة الرجل الحبيب / الجسد لدى " كاتبات " الاتجاه الثالث " من خلال
محاولتهن الغاء " الثنائية " من نواتهن ، بتجاوزهن مرحلة تجريم الحب وتأثيم الجسد ،
بل أن رؤيتهن إلى الحب تغدو غير منفصلة عن رؤيتهن إلى الجنس ، حيث يتبدل
المنظور القديم - لديهن - إلى الجنس من اعتباره مجرد خطيئة إلى اعتباره نشاطاً
أنسانياً خلاقاً ، وأداة إخصاب وامتاع ، وتعبير عن الامتداد والبقاء ، وتجسيد مادي
لجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة .

فقد أقرت الذات - فى قصص " لطيفة الزيات " - بأن حبلى خداع الذات طويل ،
وإن ألتف فى نهاية الأمر على عنق الانسان " (٢٢) حين أدركت المرأة فى الشيخوخة أن
سر تعاستها فى الحاضر هو انقسامها فى الماضى : كيف قاومت الرغبة وأنا صبية ؟
" (٢٤) .. " لم أبدو الخطوة الأولى أبدا . لم تستبق يدي فى يد الآخر قط ، لم أمنع قبل
أن ألتقى .. قبل أن أساوم .. منتهى الكبرياء أنا ؟ لم أكن أعلم أنى صورة محنطة فى
عيون الناس " (٢٤) .

وتحكى الفتاه فى (إحدى وثلاثون شجرة خضراء) : " لسلوى بكر " عن رغبتها
فى تحقيق هذه الوحدة التى سرعان ما قوبلت بدهشة ونفى " الآخر " لها " كان يبدو
وسيماً ورقيقاً جداً ، فى هذه اللحظة طفق قلبى ، وملت إليه وقبلته فى شفتيه ، عند
ذلك انتفض غاضباً ، ونهرنى بشدة ، ثم قال : كيف تجرؤين على فعل ذلك فى مكان
عام ، ولم يكن بالمكان وقتها غير بائع ترمس عجوز فغضبت .. وقمنا لنفترق فى الميدان
الواسع " (٢٥) .

وكأن تحقيق هذه الوحدة (بين الذات والموضوع) لن يتسنى للمرأة أن تحققه بون مساندة الوعي العام لها - وخاصة وعى الرجل - وبون تحقيق هذه الدرجة من الوعي / النضج ، تظل المعانى كما هى بين ثناياها مفردات متضاده (ثنائية) ، من شأنها أن تعوق تحقيق نوع هذه الوحدة بين الرجل والمرأة ، ومن شأنها أيضا أن تبقى كلاهما فى مكان مختلف ، بعيدا عن " الآخر " .

وقلما تتطابق صورة الرجل المرئى ، فى الواقع مع صورته الكائنة فى اللاوعى ، المتخيلة / فى الأحلام ، لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " وينتج عن هذا هروب واع من الواقع ، ساع لتحقيق الصورة المرجوة للرجل المتخيل فى " اللاوعى " بواسطة الحلم ، كما فى قصص " سلوى بكر " (العاشقة) ، " واعتدال عثمان " (اللعبة ، أنصهار صوت الصمت) ، وزينب صادق " (أمنيات فى ضوء القمر) .

فالحبيب فى قصص " اعتدال عثمان " صورة وهمية مستدعاه لتحقيق نوع من التوازن داخل النفس ، بل محاولة واعية للهروب من الواقع الخانق : " وأهلى يحكمون الغطاء حولى ، وأتوه فى تهاويل ، لها ألف زراع تتشابك حولى وتهددنى كما الوعيد " (٣٦) ، ومعالم صورته وهمية ومطابقة لصورة الذات " انك بين سحرى ونحرى ... طفلى الذى ما ولدت .. واذا أتولدت لا تكبر .. واذا كبرت .. تظل ولدى .. الذى يرجف فى صدرى .. ويستكين " (٣٧) .

وتعجز المريضة (فى العاشقة لسلوى بكر) عن تحقيق اللقاء الجسدى الممزوج بالحب مع الزوج ، لذا سرعان ما يستدعى لاوعيا هذا اللقاء فى الحلم تجد فيه نفسها " فى أحضان شاب جميل طويل فارغ ، تشككت ملامحه من صور كل الرجال الوسيمين . إنه حنون ورقيق أيضا ، يمسح على رأسها مواسيا ، يقبلها بين حاجبيها ، ثم يجذبها إلى أحضانه ، ويطوقها بذراعيه " (٣٨) .

ويصبح الحلم (فى أمنيات فى ضوء القمر : لزينب صادق) هو واقع البطلة الذى تستمد منه الصورة المرجوة لتطابقها مع الصورة فى واقعها الخارجى ، بل تكون استجابتها " لغازلته ليس برغبة حقيقية فى الاستجابة ، لكن بحلم أن تجد مثله ترتبط به .. تجسمت هذه الأحلام فى حلم ذات ليلة ، كانت مع هذا الرجل فى وضع عاطفى " (٣٩) .

وفى الحلم قد تتمظهر الرغبات البدائية / الأصلية ، والصورة المرجوة (للرجل) والمكبوته فى الوقت نفسه فى اللاوعى ، وبذل أن تكره البنت (زينب فى قصة " عار على جنس الرجال) قاطع الطريق الذى يهاجمها عنوة ، محاولا اغتصابها نجدها " تراه فى نومها قاطع طريق يهاجم قافلته . أميرة تنهذى فى هوبجها ، يخطفها أمامه على حصانه يسابق الريح وسط الصحراء ، يطلع جبال ، يعدى بحور ، يحترق النار يخوض أرض الشوك ، فتتكمش من الرعب داخل أحضانه " (٤٠) .

لكن الحلم قد يعجز عن تحقيق التوازن النفسى ، حين يصبح كابوسا (كما فى قصة زينب صادق : أنقذنى من أحلامى) بل يهدد الواقع بنفاذه فيه ، ويدل أن تنعكس صورة الواقع فى الأحلام ، يحدث العكس ، حيث تغلو الذات أسيرة رؤية وهمية (سحر توفيق) تتغلب على الواقع بصياغتها اياه ، فيغدو الواقع برمته أحداثا كابوسية خانقة (كما فى مجموعة " الخيل والليل " : سهام بيومى) .

تقول " الرواية " فى قصص " سحر توفيق " : سأحكى لك يا أمى ما يحدث لى ، أننى أنام فأحلم ، وحينذاك أعرف كل شىء ، ماحدث ، وما يحدث ، وأحيانا أيضا ما سوف يحدث " (٤١) ففى هذا السياق يستوى ، ما وقع بالفعل مع ما لم يقع ، بل تتداخل الأزمنة وتتقاطع ، لنرى الرجل العجوز شاخصا فى الأحلام للفتاة فى قصص " سحر توفيق " يتمثل لها فى الواقع مرات ، فتراه يحول بينها والعودة إلى مدينتها (ذاتها) ، حين يكرر إليها قوله : " اذهبى " (فى : زيارة المدينة القديمة) ، وتراه فى قصة : " الغيرة ، الحب ، المرض .. " رجلا شاذا لا تعلم عنه شيئا سوى أنه يعتدى على الغلمان بعد استدراجهم ، وأخيرا نراه مرة أخرى فى قصة : البحث عن متاهة " متعبا من " الرواية " تذهب وراءه فى كل مكان ، إلى أن تتوه ، وحين تحاول العودة لا تستطيع ، فقط تتبين أنها الآن أكثر سعادة .

فالذات فى قصص " سحر توفيق " تعاني جدبا ، وعجزا عن التوافق مع الغير ، تعاني مشاعر غير سوية ولا مبالية تجاه العالم ، والرجل العجوز " هنا هو الظل والمرآة للذات المريضة ، غير القادرة على التجاوز لمحنة غريبتها وعجزها عن الحب والتواصل

مع العالم " (١٢) لذا تتبين " الراويه فى قصة : البحث عن متاهة بعد ضياعها فى تتبع أثر هذا العجوز أنه غير موجود ، وملاحه قد نسيت تماما من ذاكرتها ، بل يختلط عليها الأمر تجاه حضور هذا الشخص وانفلاته منها .

فقبج الواقع وعبثيته ، ينعكس على " اللاوعى " أو المتخيل " داخل الذات ، لذا تعجز " هى (فى قصة صداد الصباح : لزيب صادق) كما عجز جميع الموظفين زملائها فى العمل عن تحقيق التوازن النفسى ، فيحل الصداع بهم جميعا ، وحين تروح إلى بيتها تظل تذكر حبيبها الذى لم تعد تراه ، لتأكيداته المتكرره - لها - أنه يحبها ، لكن مطالب الحب أصبحت صعبة فى زماننا ، ويعاودها الصداع مرات أخرى ، كما يعاود النوم الفتاة فى قصة " الأيام الأولى " (لزيب صادق) كلما جلست بجوار حبيبها الذى قلما يتحدث عن مشاعره .. وحبه أمامها .

وتشيع النهايات الفاشلة لعلاقة الحب لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " أيضا لكنها هذه المرة لا تدلل على موقف التجريم الضمنى - كموقف الكاتبة - تجاه علاقات الحب ، بل العكس ، نجد الموقف يندد بتكوين المجتمع - ذاته - الذى يجهض أنماط هذه العلاقات بتشكيلات شخصياتها المختلفة ، وفى الوقت يندد بالتركيب الشخصية الثنائية المتوارثة فى كلا الجنسين ، والتي من شأنها - أيضا - أجهاض مختلف المحاولات المقدمة من الطرف الايجابى فى العلاقة .

فالحالة العامة للمجتمع ، تتأثر بالوضع السياسى والاقتصادى والاجتماعى له وهذا من شأنه أن يؤثر بدوره على طبيعة العلاقات الكائنة بين الأشخاص التى تحيا فيه .. ونمثل لذلك بحالة الفتور العامة التى تعانىها شخصيات " سحر توفيق " حيث تعيش فى حالة غياب المعنى ، غياب الألفة . والتواصل ، وحين يغيب المعنى يغيب الانسان ، بافتقاده الجوهر ، والاحساس بالقيمة ، وحين يدرك الانسان

أنه لا قيمة له ، فإن العالم كله يصبح بلا قيمة ، حيث يفرغ كل شيء من محتواه وجمالياته .

إن العالم كله لا يساوى شيئاً : " ما دمنا لا نعرف قيمة أى شيء نلقاه ، ولا حتى قيمة اللحظات " (٤٣) .. من هذا العالم تطالعنا : سحر توفيق " ، حيث تبتهت المعانى ويسود الصمت ، وتضيع القيمة ، وينضب الحب ، وتفتقد الإرادة على صنع العالم والحب .. ؟ وفى عالم كهذا يصبح كل شيء مفقود للثبات ، والديمومة ، ويصبح معنى الحب محملاً بنفس هذا الأثر ، أى مفقوداً لمعنى الثبات والديمومة فيفتر الحب ، وتفتر معه حياة المحبين (كما فى " لحظات من السير فى الظلام " ، و " الطريق متسع ولا شئ يجده " و " البحث عن متاهة ") ، وتصبح العلاقة بلا شكل ، ولها لون باهت ، تعبر عنها الفتاة قائلة : " جاء محمد " .. سألنى بنصف عينيه ، هل حبك حقاً ، نظرت إليه أنا أيضاً بأخر عينى ، وقلت له : انى لم أستقر بعد على هذه المسألة ، ويبدو أننا نلهو ، وأننى أظن أن كل شيء سينتهى قريباً ، قال أنه يظن ذلك أيضاً " (٤٢) .

وفى المياه الراكدة " لسناء البيسى .. يقاوم المحبان تلك الحالة ، التى تكاد أن تجمد حياة كل منهما ، فيلتقيان سرا ، لكنهما .. يفشلان سوياً " وعندما وجدت العرق يتصبب من جبهته فوق وجهها أزاحت برفق وأسرعت إلى ملابسها ترتديها " (٤٤) وعلى حين أن ذلك الفتور والعجز وليد حركة جدليه بين داخل النفس وخارجها . إلا أننا نجده وليد تدبير خارجي يترصد حركة لقاء المحبين (كما فى : ساعة حظ ، وحكايته " : " لسناء البيسى " والذى يحبنى " ، و " لست أنا " : " لزيب صادق " ويتمثل هذا التدبير فى حركة الحياة بصفة عامة ، بمجمل العادات والتقاليد التى يجرم هذا اللقاء ، لذا تحبط معظم محاولات المحبين للالتقاء (ساعة حظ) وقد يتوه كلاهما عن طريق الآخر ، وتكون النتيجة المتوقعة لذلك ، هى فقدان كلاهما لذاته (لست أنا ، الذى يحبنى) .

وإذا كانت الحالة العامة هكذا فهى - بلا شك - فى تأثر بالحالة السياسية ، وما يتبعها من قهر ، وتغريب للمحبين (كما فى قصص اعتدال عثمان " سهام بيومى " ، سلوى بكر " حيث لا فاصل هناك بين القضية العامة ، والقضية الخاصة ، بل العلاقة

بينهما طردية ، فعلى قدر إنكسار الوطن ، يكون الإنكسار لأحلام المحبين ، حيث تضيع الهوية ويفتقد كلاهما الطريق : " وتتزوى منى ونحن سائران ، الميدان ما عاد هو الميدان والطريق طويل بلا نهاية أمامنا وخلفنا .. أقاوم شرودك بكل طاقتي " (٤٥) .

وفى حالة عدم انفصال قضية الفرد عن قضية المجتمع ككل ، لا نجد القضية السياسية تتفصل عن القضية الاجتماعية أو النفسية أو الاقتصادية .. ومن ثم تصبح المسائل الشخصية مسائل سياسية اقتصادية واجتماعية .. أو بمعنى آخر نجد التدهور الكائن فى علاقات المحبين صورة من التدهور العام ، ونمثل لذلك بتدهور الحالة الاقتصادية وما تبعها من تدهور عام فى العلاقات .. كما فى قصص " زينب صادق " - حيث لا يجد المحبين ايواء لحبهم سوى الأشجار (كما فى : الأمان خلف الأشجار) وبدل أن يكون الزواج هو السكن لتلك العلاقات يصبح أمنية غالية عن التحقيق : " حبيبى يخاف الحب ، والمستقبل عفريت يقلقه ، عندما شعر بعاطفة الحب خاف واختفى .. مشاكل الأسرة والمال حاجز عظيم يختفى وراءه الحب " (٤٦) وينتج عادة عن عدم تحقق شرط الحب (بالزواج) احباط يعبر عن نفسه فى صورة مختلفة تارة بالصداغ (كما فى صداغ الصباح) وتارة أخرى فى صورة رغبة شديدة فى النوم (كما فى : الأيام الأولى : " جلست متعبة .. جاء متأخرا .. شعور جارف بالنوم اعتراها : كأن العالم أرتكز على رأسها .. فوق جفن عينيها كأنها تهرب من الحياة . أليس جزء من النوم فقدان الحياة " (٤٧) .

وتشيع النهايات الفاشلة فى قصص " منى حلمى " (مجموعة " أجمل يوم اختلافنا فيه ") وقصص " زينب صادق (الإمامة ، " قصة حب حفظت فى أرشيف " ، " عندما وجدنا الدفء) لا لشيء سوى لرفض الرجل كل مبادرات ، المرأة للتعبير عن مشاعرها ، وهذا فى حد ذاته يعنى رفض الرجل للنموذج الإيجابى ، فى مقابل تفضيله للنموذج التقليدى السلبي (الذى ينتظر ولا يبادر) ؟

فالفتاه تعترف فى قصة الإمامة : " وعندما هدمت الحاجز ، ووقفت مثل زعماء الرومانسيين الحمقى ، أقول : لقد هدمت الحاجز يا حبيبى تعالى إلى

ارتعب واختفى " (٤٨) . بينما " هو " يعترف فى " قصة حب حفظت فى أرشيف " عن تلك الاسباب التى أدت إلى هروبه : " كانت تعجبني أراؤك وشخصيتك لكن كنت أخاف منك ، شعرت أنك ستسبقينى فى الحياة . قلت لتسبقينى وأنا بعيد عنك أفضل من أن تسبقينى وأنا بجانبك " (٤٩) .

إن تركيز كاتبات " الاتجاه الثالث " على شخص البطلة / المرأة لا على شخص البطل / الحبيب ، من شأنه أن يعكس خلافاً فنياً فى شخصية الرجل / الحبيب ، حيث لا تتبدى لنا من الداخل ، بل من خلال منظور المرأة / البطلة التى تعاني هذا الفراغ / الضياع النفسى نتيجة تغيب الرجل / الحبيب من عالمها ، وقد انفصمت العلاقة كنتيجة حتمية لظرف التغيير الاجتماعى والسياسى ، وما تبعهما من تغيير جوهري فى أنماط الشخصيات .

فالبطلة / الكاتبة لدى كاتبات هذا الاتجاه قد استعادت الذات المفقود ، وفى حالة شروع فردى لاكتشافها من خلال علاقة جدلية مع " الآخر " (الحبيب) ، يتحقق فيها شرط وحدة الروح مع الجسد (أو الذات مع الموضوع) وهذا من شأنه يتطلب تكاملاً فى شخصية الطرفين ، وفى حالة وجود تعارض يلغى شرط " الوحدة " المرجوة ، يحدث الانفصام ، الذى يغيب صورة الحب من العلاقات ، لتبدو - كما رأينا - فاترة ، مفتقدة إلى الحميمة التى تربط الطرفين ، ولا تتحقق هذه الحميمة إلا بشرط وجود تواصل وتكافؤ بين الطرفين ، وهذا ما تفشل المرأة - غالباً - لدى كاتبات هذا الاتجاه فى تحقيقه .

إن التحول أو التغيير الذى طرأ على ذات المرأة لدى كاتبات هذا الاتجاه يبدو فى ثلاثة ظواهر : أولها عدم الخوف من جسد الرجل .. ثانيها : الخروج من حيز كبت الرغبة إلى إعلانها ، ثالثها : الاعراب عن الحزن نتيجة تغيب الرجل الحبيب من الواقع . ؟ .

وينتقل الاحساس بالخوف - لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " من جسد الرجل ، إلى الخوف من المجموع بصفة عامة - فبطلات هذا الاتجاه قد تخلصن من سيطرة المجتمع على عواطفهن ، وأجسادهن ، وفي الوقت نفسه " لا يستطعن المجاهرة بهذه الحقيقة ، خوفا من عدم تحمل المجتمع صدمة استقلالهن العاطفى والجنسى ، والنتيجة هى عالم خارجى غير قادر على تحمل صحوتهن ، وعالم داخلى يتعذب نتيجة للتغيير الذى حدث بدون أن يتاح له التعبير عن نفسه " (٥٠) .

لذا يصبح العالم الخارجى - فى مجموعه " الخيل والليل " : لسهام بيومى " عالما مليئا بالقسوة والعنف والمطاردة . ويتحقق تجسيد الكاتبة لهذه المفاهيم ، والأفكار عن طريق الحلم الكابوسى ، أو الفانتازيا فى بعض الأحيان ، ويتمثل فى أحيان أخرى ، بواسطة تقديم شخصيات تظهر جروح أرواحها فى شكل عاهة جسدية (كما فى قصص " الحائل " و " الخيل والليل ") لكنها - فى الوقت نفسه - لانعدام الحلم برموز الخلاص الذاتى كالفارس المثلث ، والفرسان الذين يأتون من المحال .

فالخوف هنا من قوى خارجية مجهولة ، ولا يحدها إدراك أو بصر ، قد تترسمها الذات فى السلطة ، التى تضع القيد الحديدى فى يد الحبيب (كما فى اللعبة ، انصهار صوت الصمت : " لإعتدال عثمان) وقد تترسمها فى المجتمع الذى يترصد خطى المحبين كما فى : " الأمان خلف الأشجار : لزينب صادق " حيث الحبيب هو نقطة الضوء الوحيدة فى المجتمع ، ولا أمان إلا معه : " فرد ذراعه وسادة لرأسها ، واستلقت بجواره مستمتعة بخيال استقرارها .. قالت يضللنى ازدهام المدينة التفت ليحضنها . أدرك أنها ليس وحدهما . قام أخذ بيدها ، كل سار إلى طريقه . ابتلعها الزحام . وابتلعت القيمة اللحظات السعيدة وتلاشى تماما الأمان " (٥٢) .

وينتقل الخوف - أيضا - من جسد الرجل إلى الخوف من طبيعته " الثانية المزوجة ، فبينما هو " يبدى سعادته بمبادرتها إياه (الحب) فى " لون عينيه " : لمنى حلمى : " لست مندهشا بل سعيدا فكرت فى المبادرة نفسها . لكنى فضلت منك

البداية " (٥٣) لكنها تفاجأ بانسحابه المفاجئ منها (كما فى " ديسمبر عشقا وتساؤلات ، أشرف " ، " أجمل يوم اختلافنا فيه) وتظل تتسائل هى فى دهشة : " كرهت ومللت وجودى " المفعول به دائما يجب أن تكون البداية هذه المرة مختلفة ولا تحمل كل نتائج إرادتى الحرة ، كل مسئوليات وجودى الفاعل " (٥٤) " ولأننى أعطيك لأول مرة صورة الحب مع المرأة ، وأتحمل وحدى تشكيل رغباتك الأولى .. الآن يدهشنى تغير حبك لى " (٥٥) .

وتطالعنا المرأة / البطلة فى قصص : " وقد بدت هى الطرف الأكثر إيجابية فهى التى تطلب " أن تسمع منه كلمة حلوة " (فى قصة " الذى يحبني ") وفى قصة " نلتقى فى هذا الموعد " يقول لها الرجل : تعودت أن تدعيننى كل ربيع " وفى قصة " العودة إلى التوازن " كانت هى الطرف الذى همس أولا " : أنا مستعدة أن أغير حياتى فأجابها : لكنى لست مستعدة لتغيير حياتى " (٥٥) ، وفى قصة " عندما وجدنا الدفء " " تعترف : " اقتربت منه لأضع رأسى على كتفه . تركنى أفعل ما شئت . كدت أسأله أن يحيطنى بزرأعه . نظرتة كانت بعيدة فابتعدت صامتة " (٥٦) ... إن تكرار هذا الموقف والحاجة يجعلنا نرتاب ؟ فهناك رغبة غير واعية - تشترك فيها جميع البطلات - فى تحطيم حبهن قبل أن يبدأ ! ، حيث نجد اختيارهن يقع على رجال لا يتجاوبون معهن إنها رغبة فى تعذيب الذات ! وهذا يذكرنا بما قيل عن شعراء الحب العذرى فى أدبنا العربى القديم مثل مجنون ليلى وقيس ولبنى ... ألخ وكيف أنهم كانوا يستعذبون حرمانهم فاذا لاحت لهم فرصة الحصول على حبيباتهن تركوها تفلت منهم حتى تستمر شكواهم " (٥٧) .

نأتى إلى ظاهرة الخروج من حيز كبت الرغبة إلى إعلانها لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " حيث تم التجاوز لمرحلة تأثيم الجسد ، بالدخول فى مرحلة أخرى جديدة ، تفتح شهية المرأة نحو تطلعات تحصل منها على القليل ، وتضن عليها الكثير .

إن بطلة "منى حلمى" تحاور نفسها : وقلت فى نفسى : إن كنت حقاً راغبة فى معرفته ، وإن كنت قد قررت ، فلم لا أتحرّك أنا " (٥٨) وتصبح الرغبة فى اللمس - فى مجموعة زينب صادق : عندما يقترب الحب - - رغبة حميمة ملحة " إنها الطريق إلى المعرفة وإلى اليقين وإلى الحب والاتحاد بالآخر ، فالقبلة لمس بالشففتين والهمس لمس بالشففتين للأذنين ، والعناق تلامس الجسدين أو الروحين " (٥٩) لذا نجد بطلة الذى يحبني " تناديه قائلة : أريدك أن تلمسنى لمسة حنان ، وأن تقبلنى .. تضمنى إلى صدرك وتقول أنتى لست وحيدة فى المكان " وتعرب بطلة " عندما وجدنا الدفء " أن صوت صاحبها يربت عليها " (٦١) وفى قصة " نجمة ريو " لا تهدأ هى إلا حينما يلمس وجهها ، حينئذ فقط تتعجب من هذه الرغبة المتبادلة : " وارتاحت رأسى للمسة الحنون " (٦٢) .

إن الصوت الذى نسمعه هنا . فى قصص "منى حلمى" "وزينب صادق" هو صوت نسائي ، أو بمعنى آخر تقع المرأة فيه فى محور الصراع ، وصورة الرجل تظل نائية ، لا نعرف عنها شيئاً سوى عن طريق البطلة ، وفى قصة "الحقيقة أحياناً" لزينب صادق ، تقول الشاهدة عن حبيبها : لم يكن سعيداً بينما نسمع من صاحبه فى العودة إلى نقطة التوازن " أن له قصة حب فاشلة .. وفى قصة "مسافر دائماً ، تأتى إلينا حكاية هذا المسافر على لسان البطلة ، مما أثر سلباً على كم الصدق الفنى فى المعلومات التى ندرىها عن هذا الرجل فى قصص زينب صادق " ومنى حلمى " وقد بدت لنا صورته من خلال تعليقات ، وتعقيبات البطلة ، ووجهة نظرها فى الأحداث عموماً .

إن كاتبات "الاتجاه الثالث" يبدین تعاطفاً تجاه الحبيب ، أو بمعنى آخر ليس لهن موقف عدوانى مسبق منه ، وهذا يبدو من خلال صورة الرجل كذكرى (حين يغيب فى الحاضر) . أو بمعنى آخر حين تمضى الأيام الحلوة ولا يبقى من الزمن الجميل سوى الذكريات .

ففى قصة " الزمن الجميل " " لسلى بكر " تهرب الشابة من واقعها الشعبى الضيق . والذى لا ترى فيه فارسا لأحلامها إلا فى النوم : " أقاوم النوم وأقاوم الصحو أيضا ، لا أريد أن أستمر فى الحالة الأولى ، ولكن ما الذى يشجع على العودة مرة أخرى " (٦٣) ، فالحياة غدت بلا طعم .. والناس لم تعد ناس فى نظرها - وتصبح ذكريات الطفولة هى الضوء ، والأمل بفضل " سليم " : " كان كبيرا ، وجميلا جدا فى عيني ، بل كان أجمل من أمى نفسها أغلى من روحى " (٦٤) ولا يبقى لها سوى أن تتسائل : " ترى كيف صار شكل سليم الآن " .

فالواقع بكل ما فيه من أزمات - اقتصادية خاصة - يقف حائلا بين المحبين ، وتحقيق الحب ، لذا يصبح الحب معنى غريبا ، مفتقدا فى الوقت نفسه من الواقع ، للدرجة التى تدفع الفتيان والفتيات إلى التساؤل : هل انتهى عصر الحب ؟ (كما فى قصتى : " قال كيوييد " ، " وهل انتهى عصر الحب ") (*) لزيتب صادق .

إن طغيان النزعة الاستهلاكية - فى فترة ما بعد " الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٤) . قد تكون وراء سيادة النزعة المادية فى العلاقات ، واختفاء الحب ، ففى قصة " حكاية كان " : لزيتب صادق : " همست الفتاة لصديقتها وهما تريا " فن البالية الحديث " : أمنيتى أن أمارس الحب هكذا ، إنهم يريدون الراحة سريعا ، لم يعد يهمهم الاستمتاع العاطفى .. غلط أن نقول أننا الآن نمارس الحب .. أننا نمارس الجنس فقط " (٦٥) .

وكأن سيادة النزعة المادية تساهم فى إحداث ردة حضارية داخل النفس ، أو بمعنى آخر تساهم فى إحداث فصل بين الحب والجنس (أو بين الثنائيات المتضادة) مرة ثانية .

وفى " الأمان خلف الأشجار " لزيتب صادق يسقط الأمان فجأة ، حين أدركا أنهما ليسا وحدهما حينئذ ينهض كابوس الواقع لتذهب المتعة ، والدفع ، ويبقى الواقع البشع المتجهم ، بدل أن تصل العلاقة الجسدية بهما إلى تحقيق الأمان والراحة ،

(*) انظر قصة : " هل انتهى عصر الحب " لمجموعة أمنيات فى ضوء القمر (١٩٨٧) .
انظر قصة : " قال كيوييد " لمجموعة ضاع منها فى الزحام (١٩٨٧) .

يحدث العكس ، ذلك أنها (كعلاقة) كى تمنحها الأمان لابد لها أن تمارس بأمان نون
تهديد وزعر وكأن للظروف الاقتصادية القائم (فى البلد فى تلك الآونه) دورا فعلا فى
تبديد متعة اللحظة .

وهكذا نجد فى قصص " زينب صادق " إجابة سافرة على تساؤل قائم هو هل
يتحقق الجنس / المتعة فى حياة خالية من المتعة ، ومليئة بالمنغصات ؟ فرغم محاولات
بطلاتها الجاده للخروج بحثا عن المتعة ، ودفء اللقاء إلا أنهم - جميعا - يخفون ،
تقول واحدة منهن : " وانطلقت بندقيته . أصابت البطة الهادئة .. خيل إلى أننى
أسمع أنينا .. رأيت نفسى فى البطة المصابة وكأن صوت أنينها صوتى أنا ، بعد
رحلتى الباحثة فى الحياة عن الدفء " (٦٦) .

(١) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

هوامش صورة الرجل الحبيب / الجسد

(٢) ابنة الشاطئ	: قلب فتاه ، مجلة الرسالة ، ص ١١١ .
(٣) جاذبية صدقي	: قصة الولد ، مجموعة الليل الطويل ، ص ٤٦ .
(٤) جميلة العلالي	: راعية الغنم ، مجلة الرسالة ، ص ٩١ .
(٥) نفسه	:
(٦) نجيبه العسال	: لكي أنسى ، مجموعة سطر مفلوط ، ص ١٢١ .
(٧) جاذبية صدقي	: حبيبها ، مجموعة شفتاه ، ص ٩٩ .
(٨) نفسه	:
(٩) نجيبه العسال	: لكي أنسى ، ص ١٢٤ .
(١٠) جاذبية صدقي	: حبيبها ، ص ١٠٢ .
(١١) أليفة رفعت	: الحدوتة ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٩٦ .
(١٢) أليفة رفعت	: الشرف ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٢٤ .
(١٣) نفسه	: ص ١٢٢ .
(١٤) أليفة رفعت	: صلاة الحب ، مجموعة صلاة الحب ، ص ١٢ .
(١٥) أنظر	: بنعيس بوحمالة : حد الكتابة .. جد الجسد ، مؤتمر فاس بالمغرب .
(١٦) صوفى عبد الله	: طلع الفجر ، مجموعة شيء أقوى منها ، ص ٦٦ .
(١٧) أليفة رفعت	: هذه ليلتي ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٧ .
(١٨) أليفة رفعت	: الشرف ، من يكون الرجل ، ص ١٢٤ .
(١٩) أليفة رفعت	: عناقيد العنب ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١١٠ ، ١١٥ .
(٢٠) نجيبه العسال	: عندما دقت الأجراس ، مجموعة بيت الطاعة ص ٢٦ ، ٢٥ .
(٢١) صوفى عبد الله	: ليال لها ثمن ، م. ليال لها ثمن ، ص ١٢-١٢ .
(٢٢) نفسه	: ص ١٣ .
(٢٣) جاذبية صدقي	: الساعات الطوال ، م. أنت قاس ، ص ٩٩ .
(٢٤) أليفة رفعت	: عالمي المجهول ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٦١ .
(٢٥) زينب رشدي	: وثالثهما الشيطان : مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٥٦ - ٤٠ .

- (٢٦) يوسف الشاروني
(٢٧) زينب رشدي
(٢٨) نوال السعداوي
(٢٩) نوال السعداوي
(٣٠) زينب رشدي
(٣٢) أيريك فروم
(٣٣) د. لطيفة الزيات
(٣٤) نفسه
(٣٥) سلوى بكر
(٣٦) اعتدال عثمان
(٣٧) نفسه
(٣٨) سلوى بكر
(٣٩) زينب صادق
(٤٠) سناء البيسي
(٤١) سحر توفيق
(٤٢) انظر اعتدال عثمان
(٤٣) سحر توفيق
(٤٤) سناء البيسي
(٤٥) اعتدال عثمان
(٤٦) زينب صادق
(٤٧) زينب صادق
(٤٨) زينب صادق
(٤٩) زينب صادق
(٥٠) ميرفت حاتم
(٥١) اعتدال عثمان
(٥٢) زينب صادق
(٥٣) منى حلمي
- : مع القصة القصيرة ، ص ٢٠٨ .
: يحدث أحيانا : مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٢٥ .
: الشيء الصعب ، مجموعة حنان قليل ، ص ٦٤ .
: رجل ، مجموعة كانت هي الأضعف ص ١٠٨ .
: أمسيات الساقية ، مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٧٥:٧٦ .
: الانسان بين الجوهر والمظهر ، ص ٦٥ .
: الشيخوخة ، ص ٩٩ .
: ص ٨٨ ، ٨٦ .
: احدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء ، ص ٧٦ .
: اللعبة ، مجموعة يونس والبحر ، ص ٧٣ .
: ص ٧٦ .
: العاشقة : مجموعة زينات في جنازة الرئيس ، ص ٦١ .
: أمنيات في ضوء القمر ، مجموعة أمنيات في ضوء القمر ،
ص ١٩ ، ٢٠ .
: عار على جنس الرجال ، مجموعة في وهو ، ص ٩٥ .
: البحث عن متاهة : مجموعة البحث عن متاهة ،
ص ٥٢ - ٥٧ .
: الفتاه المصرية والكتابة الأدبية، جمعية تضامن المرأة العربية.
: الطريق متسع ولا يحده شيء ، مجموعة البحث عن متاهة ،
ص ٧٤ .
: المياه الراكدة ، مجموعة في الهواء الطلق ص ٥٢ .
: انصهار صوت الصمت ، مجموعة يونس البحر ، ص ٨٠ .
: اليعامة ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٩٤ .
: الأيام الأولى: مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٨٠-٨١ .
: اليعامة ، ص ٩٤ .
: قصة حب حفظت في أرشيف ، مجموعة أنقذني من أحلامي ،
ص ٢٠ .
: منهج النقد الأدبي النسائي ، مهرجان طه حسين .
: الفتاه المصرية والكتابة الأدبية .
: الأمان خلف الأشجار ، مجموعة : هذا النوع من النساء
ص ١٣ .
: لون عيني ، مجموعة أجمل يوم اختلفنا فيه ص ١٨ - ١٩ .

(٥٥) زينب صادق	: العودة إلى نقطة التوازن ، مجموعة عندما يقترب الحب، ص ١٦ .
(٥٦) زينب صادق	: عندما وجدنا الدفء ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٠ .
(٥٧) يوسف الشاروني	: مع القصة القصيرة ، ص ٢١٦ .
(٥٨) منى حلمي	: لون عيني ، ص ١٤٥ .
(٥٩) يوسف الشاروني	: مع القصة القصيرة ، ص ٢١٨ .
(٦٠) زينب صادق	: الذي يحبني ، عندما يقترب الحب ، ص ٢٧ .
(٦١) زينب صادق	: عندما وجدنا الدفء ، ص ٨ .
(٦٢) زينب صادق	: نجمة ريو ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٤٨ .
(٦٣) سلوى بكر	: الزمن الجميل ، مجموعة زينات في جنازة الرئيس ، ص ١٥ .
(٦٤) نفسه	: ص ٢٠ .
(٦٥) زينب صادق	: حكاية كان ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٤ .
(٦٦) زينب صادق	: عندما وجدنا الدفء ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٠ .

الفصل السادس

" صورة الرجل داخل الأسرة "

مدخل :

يحتل الرجل بصفته " أباً وأخاً ، وزوجاً ، وابناً " موقعا ذا خصوصية في الأسرة العربية ، حيث يشغل - بحكم موقعه في - الصدارة ، إذا ما قورن بموقع المرأة - في نفس الأسرة - وما يعنينا في هذا الفصل هو رصد ماهية وأهمية هذا الموقع بالنسبة للمرأة (الابن ، والأخت ، والزوجة ، والأم) وذلك للكشف عن حقيقة الوضع الأسري الذي يحد من إمكانيات المرأة والرجل معا داخل نطاقه ؟ .

فالأسرة العربية بصفة عامة لا تقاوم الميول الاستقلالية لأفرادها فحسب " بل هي تقاوم الفردية ضمنها ، وكل ميل إلى الفردية ، إلى الذاتية ، والعالم الحميم ، يفسر كتهديد لتماسك الأسرة وكخروج على سطوتها ، فهي تبسط نفوذها على الأجساد ، والعقول ، والعواطف ، وهي تتحكم بالعلاقات . وفي ذلك كله استلاب للشخصية ، وصد لأصالتها . وهي تضم في أحشائها نواة نقيضها الذي لابد أن يبرز يوما ، من خلال تفجر ما تتضمنه من احباطات لتوكيد الذات ، وتراكم للعدوانية المقموعة ، وتوق إلى الحرية المستلبة " (١) .

وإذا كان الرجل - هنا - يعاني استلابا داخل نطاق الأسرة ، فإن المرأة - أيضا - تعاني استلابها لا من الأسرة فحسب ، بل من الرجل أيضا ، حيث تغيب المساواة بين

الجنسين لتصبح " المصدر والمرأة التي تنعكس عليها صورة الرجل المنحنى ، والخاضع ، والذي روض على السيطرة في إطار هذا النظام المتسلسل الشامل ، أى فى إطار النظام التراتبى الطبقي - الذى تحتكم إليه الأسرة - والذى يقسم المجتمع إلى كيانين متفرقين يخضع أحدهما للآخر " .

ولا يعنينا - فى هذا الفصل - رصد صورة الرجل بصفته مهيمنًا ، أو خاضعًا ، (*) بل بصفته المجرده ، أى المنطبقة على اسمه فحسب كأب ، وكأخ ، وكزوج ، وكابن . أو بكل ما تشغله الكلمة من معان حقيقية تشتغل فى حالة الأب على سبيل المثال - على معان الأبوة ، بكل ما تحويه الكلمة من : حنو وحماية ، وفى حالة " الأخ " كل ما تشتمله الكلمة من معان الملازمة - أو المصاحبة - وما تتضمنه هذه الصحبة من احتمالات منافسة وغيره وصراع . إلخ

(*) فهذا هو شأن واعتناء فصول أخرى مثل فصل صورة الرجل "السيد" أو "المقهور" .

هوامش "مدخل" صورة الرجل داخل / الأسرة

- (١) أنظر : د. مصطفى حجازي : التخلّف الاجتماعي ، ص ١١٨ .
(٢) أنظر : د. فاطمة المرئيسي : " السلوك الجنسي في مجتمع رأسمالي قبي " ، ص ٢٤ .

(١)

" صورة الأب "

تعبر كلمة " أب " عن مضامين مباشرة ، وأخرى مجازية ، تختلف مدلولاتها باختلاف الحضارة وباختلاف الديانة ، وباختلاف المجتمع ، فالأسرة ، والفرد فبينما تشغل هذه الكلمة مضمونا سلطويا فى حضارة ما ، نجدها فى حضارة أخرى تشغل مضمونا " إلهيا " .. إلخ و " الأب " مجازيا " هو الزعيم (السياسى أو الدينى) وهو الحاكم أو الرئيس ، هو شيخ القبيلة ، وهو السيد ، وهو المعلم وهو المنقذ .

والأب فى " اللاوعى " هو أيضا البطل (رمزيا) " ذلك لأن طبيعة النفس تعمل على تنزيه البطل ، وتخليصه من كل المسالب بل واسباغ كل صور الكمال عليه ، فالبطل فى كل الأحوال رمز للأمن والعدالة والحنان أى رمز للأب " بكل صفاته . (١) .

لذا يبدو هذا " الأب " فى صورة سحرية تهويمية (*) يبحث فيه الشخص لنفسه عن النمط الأول ، المثالى للأب الإله الشمس - قد يجده فى أى من هذه الأمثلة - وذلك لكى يحدث التكامل فى بعض جوانب الشخصية (١) حيث تجد العلاقة بهذا الأب - تكرارا لعلاقة الطفل فى سنواته الأولى - قوامها " الاعجاب والتماهى (**) والاحتفاء (٢) .

(*) هوام (Phantasy) نوع من السيناريو الحسى (خصوصا حسى) أو حركى عضلى ، يجتاز المجال الإدراكى بسرعة خاطفة تماما .

كومض برق يمثل وضعيات أو مشاهد أو أعمال أو مخاوف تبدو جميعا دخيلة على الذهن وكأنها ليست تابعة منه (انظر د. مصطفى حجازى : سيكولوجية الانسان المقهور ص ٢٨٠) .

(**) تماهى (identification) عملية نفسية لاوعية تؤدى إلى انبناء الشخصية تبعا لنموذج معين بمعنى أن يكتسب الإنسان من الآخر صفاته المرغوب فيها بدرجة قد تصل إلى فقدان الفرد كل استقلالته أو ذاتيته فى حالة من النويان فى الآخر (انظر : د. مصطفى حجازى ص ٢٥٦) .

ومن ثم يصبح " الأب " - فى الأسرة - " هو صاحب المقال اللاحوارى لأن المناقشة أو المعارضة فى أطر كهذه لا يمكن القيام بها إلا بشكل سرى أو بعيد عن السمع " (٣) وعلى هذا النحو نجد أن " الأب " معنى ليس جامعاً لمضامين الهيمنة والسلطة فحسب ، بل أيضاً جامع لمضامين الحماية ، والرحمة ، والإنقاذ ، ومن ثم يتأرجح لديه عرض التسلط أو القهر - لابنائه فى مقابل نية التربية والحماية .

وموقع " الأب " فى الأسرة العربية ، لا يختلف كثيراً عن موقعه فى حضارات أخرى مختلفة فى العالم وذلك لسيادة " النظام الأبوى " (Patriarchy) من خلال الشعائر والقوانين واللغة والعادات التربوية والاجتماعية وتوزيع العمل فى مختلف أنحاء العالم كنظام عام نشأ مع رغبة الرجل فى الملكية الخاصة ، وتقسيم العمل ، فى مقابل انحسار المجتمعات الأمومية Matriarchal والتي كان للأم فيها مكانة أفضل من الرجل نتيجة لقيامها بدور فى العمل الإنتاجى والاجتماعى يفوق دور الرجل / الزوج حيث كان الأبناء ينسبون إلى أمهاتهم ، وكأن التوريث يتم عن طريقها (***).

" والسمة الأساسية لهذا النوع من المجتمع ، سواء أكان محافظاً أم تقدمياً هي سيطرة " الأب " فى العائلة شأنه فى المجتمع ، فالأب هو المحور الذى تنتظم حوله العائلة ، والعلاقة بين الأب وأبنائه ، علاقة هرمية ، فأرادة الأب هي الإرادة المطلقة ، ويتم التعبير عنها بنوع من الإجماع القسرى ، الصامت ، المبني على الطاعة والقمع " (٤) .

ولا يختلف كثيراً " الأب " فى الأسرة العربية ، بل إن كيانه جزء من هذا النظام الشمولى العام : فهو يعتبر أساس العائلة ، وبطلها ، هو المدخل ، والمسئول ، ورب الأسرة ، وممثل القدرة ، والقادر ، واهتمامه بأبنائه يرافقه اهتمامه بأبناء عمومته ، أى بالأسرة الكبرى (العشيرة) " (٥) .

(***) لمزيد من التفاصيل حول سقوط الأسرة الأمومية تاريخياً ، نتيجة ازدهار الأسرة الأبوية واكتساب الرجل مزيداً من القوة والسيادة (انظر أصل العائلة والملكية الخاصة والنولة : لفردريك أنجلز) .

لكن موقف المرأة / الكاتبة من هذا النظام - وهذا ما يعنينا يتباين وبأهمية معرفة هذا الموقف تكمن في دلالة على موقف الكاتبة / المرأة من الرجل / الأب عموما فإذا كان هذا الموقف رافضا لهذا النظام " الأبوى " فمن البديهي توقع تشويه ورفض الأب المسيطر وإذا كان هناك موقف راضى بهذا النظام فمن البديهي أيضا تبني هذا الموقف لمنظومة القيم الأبوية ، بل وإعادة صياغتها من جديد ، من خلال الاقتناع بسلطة الأب والعمل على تدعيمها .

ويعنينا في هذا الفصل - رصد " صورة الأب " لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة " عبر مواقفهن لتبين مدى تأثير حضوره / غيابه على مسرح الأحداث في الكشف عن تكامل صورته ، ومدى نضجها (فنيا) من خلال إدراك ، وعى الكاتبة بعالمه الداخلي ، أو تلك التناقضات الكامنة في شخصه .

ويمكننا أيضا رصد صورة " الأب " - هنا - من خلال تبين دلالة غيابه / حضوره من السياق العام في القصة (بعدم الإشارة إليه) ؟ وأثر هذا على امتداد العلاقة ورمزيتها ؟ .

ولا يغيب " الأب " كثيرا من السياق العام في قصص كاتبات " الاتجاه الثالث " لكن حضوره - في الوقت نفسه .. لا ينعكس (فنيا) على صورته ، فتنبو من كل جوانبها ، أيضا لا يحفر هذا الحضور جنورا - في ذات الأبناء - تتعدد من خلالها شخصيته وتبقى .. فهذا " الأب " قد يكون موجودا (بشكل مادي) لكن وجوده هذا - قد - لا يطور من حياة الأبناء ؟ أو بمعنى آخر لا تعكس ذاتيته حضورها في العالم الداخلي لهم (بصورة إيجابية) ، فيغيب (معنويا) من حياتهم رغم وجوده .

فالأب هنا - من منظور الأبناء - صورة مصغرة للمجتمع الضاغط ، والعلاقة به تكون صورة من العلاقة بالمجتمع ، بل تعاني من نفس الازبواج فنجدتها قائمة على الحب والخوف ، وعلى التمرد والحنين ، ويكون نتيجة ذلك انسحاب هذه الابنة من حياة الأب ، إلى عالمها الداخلي متنائية عنه .. أو مندمجة في شخصيته - بصورة مرضية - كي تعكس حالة من حالات التوحد - المرضى - بذات الأب .. ؟ - أو التعلق النرجسى بشخصه أو السقوط في دائرة الإحساس بالذنب .

و الأب من منظور الابن " (*) قد يمثل أيضا الحائل الذى يعوق بين الابن والتواصل مع الأم (كما فى عقدة أوديب) ، وقد يجسد بسطوته السلطة (رمزيا) التى تحول بين تحرر وانطلاقة ذات الابن ، لكنه - أبدا - لا يمثل المحور أو النواة التى تتمركز أو تندمج فى مدارها مشاعر الابن ؟

وصورة " الأب " لدى كاتبات الاتجاه الثلاثة - كما سنرى - لا تتباين كثيرا من اتجاه إلى آخر ، بل العكس ، يلاحظ هناك ثمة اتفاق شبه اجماعى يرصد حالة الشقاق والتمرد المضمّر على الأب فى حضوره ، فى مقابل تفجر الحنين ، أو الشعور بالذنب بمجرد غيابه .

هكذا تفجر جدلية الحضور والغياب ملامح تعرب عن شكل العلاقة مع الأب ، من ثم فهى أيضا تعرب عن جوانب خفية وظاهرة فى شخصيته .

ولدى كاتبات " الاتجاه الأول " يندر أن نجد موقفا / متعاطفا تجاه الأب " ؟ غير أن هناك ثمة تعاطف نجده فقط فى بعض قصص جاذبية صدقى " واحسان كمال " كما فى قصة " حلوى يابلى ، وليلة بيضا " لجاذبية صدقى " ، وسجن أملكه " لاحسان كمال " حيث نجد الأب هو المثل الأعلى الذى تبحث الابنة ، فى الزوج عن صورة مطابقة له (ليله بيضا) ، وحينما تتزوج الابنة (فى سجن املكه) من رجل فى الصعيد يسجنها فى بيته بعد الزواج - لاتندم ، لا لشيء سوى أنها ترى فيه صورة أبيها ، تقول : " لم يكن غريبا أن أقبل الزواج منه عندما طلبنى " (٦) .

فى قصة " حلوى يابلى " تتجلى فى شخص " الأب " معانى الايثار ، كل هذا ليفسح لبنته بكيانه الهزيل ثغرة فى دنيا النور " (٧) ذلك أن " الصبيان خابو فى المدارس " وأصبحت " البركة فى البنت جبرت خاطره " وهو يحلم " أن يمتع عينيه بمنظرها ويستظل بهيبتها لن يتقاضى مليما وبنته كلها نظر سيكون لقبه الجديد :

(*) كما سنرى فى " صورة الابن " .

أبو الست الحكيمة : ^(٧) ونظير هذا الحلم يبيع " كردان " زوجته - الوحيد - ليشتري كتاب الكيمياء الذى طلبته منه ابنته فى الصباح .

وصورة الأب لدى " الاتجاه الأول " ^(*) قد تغيب من سياق الواقع ، نظراً لكونه يهجر أسرته وابناءه (كما فى قصص " قلب كبير " ، والضائع " : لملك عبد العزيز ، والساعات الطوال " : لجاذبية صدقى " والوالدة لبنت الشاطيء بسبب انجاب الأم طفلة لا طفل ، أو نظرا لدمامة الابنة ، وضعف حالها ، مما يسوق اليأس والضجر فى نفسه ، فيهجروهم مستبدلاً إياهم ، بأسرة جديدة (الساعات الطوال) أو تطليق الأم ويهجروها تماماً (الوالدة) .

والأب - هنا - إذا كان يغيب من واقع حياة الأبناء ، ومن مسرح حياتهم إلا أنه لا ينفصل عن سياق السرد (التأثير السلبي عليهم) ، بل نجد لفعل الهجر - هذا - نتائج سلبية ، جديدة بأن تطور الأحداث التى يمر بها هؤلاء الأبناء ، إلى غير صالح حياتهم ، يتخذون خطأ معاديا فى شخص الابنة تلك - التى نجدها سرعان ما كرهت " الأب " فى شخص كل الرجال ، حتى ولو كان من بينهم ابنها .

وقد يغيب " الأب " بفعل الموت (كما فى " قلب فتاه " ، ولأيا : لابنة الشاطيء و " الياسمين " ، " ليل الشتاء الطويل " ، الحداة : لأليفة رفعت ، الرجل الذى ظلمته : لسعاد حلمى) مما يؤثر سلباً على شكل العلاقة معه ، حيث نجدها سرعان ما تنحسر وتنزوى ، ولا يبقى سوى طعم المرارة ، التى يتركها الإحساس بالذنب فى قلب الأبناء ؟ وفى قرارة هذا الإحساس ، يتبلور حضور الأب رغم غيابه ؟

ففى قصة " موسم الياسمين " يفجر موت الأب مشاعر الحنين والشوق فى صدر الابن ، فيتساءل " من منهما الملموم ؟ فار الدم متصاعداً إلى عنقه يخنقه بالحزن والغضب مخلياً جسده كمن تلقى على التوعلقة حامية من " زجلة الحاج الشهيرة ليرتعد

(*) صورة " الأب " نجدها لدى كاتبات " الاتجاه الأول " فى كتابات : ابنة الشاطيء ، سهير القلماوى ، صوفى عبد الله ، نجيبه العسال ، جاذبية صدقى ، أليفة رفعت ، احسان كمال ، سعاد حلمى .

جسده الضئيل تحت وقع الضربات الوهمية أه يابويا ضربتني الليلة العلفة الحقيقي لا يذكر أنه خالف أباه مرة -^(٨) فقط الآن يندم على هجره الطويل لأبيه ، فقد كان " أباه " فى مقام الميت فى نفسه من زمن طويل ، منذ ذلك اليوم الذى أقصاه عنه إلى المدرسة الانجليزية ، بعد مدة من وفاة أمه -^(٨) " سرقتهما الأيام بل ولم يلتقيا بما يكفى ، وها هو الشوق ينفجر " ؟^(٩)

" فالأب " هنا - كان فى نفس الابن بمثابة الميت وهو حى ، وحين مات استيقظ فجأة ، ودلالة هذا هو حال الخصام البائن ، الذى من شأنه أن يفصم العلاقة ، ويكشف معها عن عورات النفس ، بما تنطوى عليه من " ثنائيات " لا تتصالح ، وجروح لا يمكنها أن تندمل ؟ فهو لا ينسى أبدا أقصاء أبيه إياه إلى المدرسة الانجليزية فهناك احتضرت طفولته سريعا - إبان غربته بين المربين الأجانب " وتجمد الحب لأبيه فتحول إلى رجل راق متحضر لا يأنه كثيرا للعواطف وضاع الحنين فى نفسه على مر الأيام " .^(٩)

وهنا رغم موت " الأب " (ماديا) من حياة الأبناء إلا أنه يظل حاضرا بسطوته ، يشق منطقة الوعي ليتبدل غيابه إلى حضور ، ويتحول فى النفس إلى رمز من رموز السلطة ، لا يفجر (حضوره) الحنين فحسب بل أيضا الخوف : " إنه مرعب " مرعب فى قسوته لا يرحم ولا يلين ، ولا يعرف الحنان إلى قلبه سبيلا " .^(١٠)

هكذا تحيا روح " الأب " فى حياة الأبناء بمجرد موته ، فى حين أن تأثيره . (هذا) نجده منحسرا فى حياته ، حيث تكون صورته - فى وعيهم - حينئذ بمثابة القيد أو الصخرة التى عليها تتحطم آمانياتهم فى الحياة ؟

فهو يعتدى على الأم بالضرب أمامهم (كما فى السياج ، أربعة رجال وفتاة : لصوفى عبد الله) ويحرم ابنته من رغبتها فى التمثيل (نزل الستار : صوفى عبد الله) ، بل ويحجبها عن الخروج حين بلغت العاشرة من عمرها . انحسر الموج ، الزرع والأوان : صوفى عبد الله) وحين تخالفه تفاجأ باعتدائه عليها بالضرب (الجيل الثالث) وتحزن الابنة (فى الصفة : لصوفى عبد الله) " لأنها وجدت نفسها بين أب لا يعترف بشيء اسمه الحب ، بينما يرى فى التقاليد أسمى آيات الوفاء " وأهاجتها تصرفات الأب ، وملأت نفسها مرارة " .^(١١)

فالاب هنا يأتى مخيبا لآمال الابنة - على كافة المستويات - فهي حين تكبر وتطرق الأنوثة بابها أول طريقة سرعان ما تستبطن نظرة أبيها إليها : " رmqها أبوها بقلق " يسهر الليل يدخن ويفكر كأنه بستانى يخاف على زرة من اللصوص " (١٢) وفي قصة الوالدة " لابنة الشاطيء نجده رغم إيمانه وصلاحه المشهور بهما " يتلو فى تصبر قوله تعالى : رب أنى وضعتها أنثى وليس الذكر كالأنثى " (١٣) .

وتنظر الابنة تهنئة من الأب لتفوقها فى عملها الصحفى ، لكنها تجده " يؤثر أن يقرأ نعيها فى عمود الوفيات ، على أن يرى توقيعها فى ذيل المقالات " (١٤) وتفاجأ به أيضا " يتزوج بعد أربعين يوما من وفاة أمها الشابة " (١٥) ويزوجها بشيخ مسن ، دفع له " أربعين جنيها وهو مبلغ لا يحلم به عمدة القرية (١٥) .

وفى قصة " وحدى فى الزحام(*) " لسهير القلماوى " يفرض الأب على الابنة زوا نون رغبته ، وحين تصفه الابنة أنه " عنوان الفراغ " التفاهة ، واللاشيئيه " وقد طلقها ، تفاجأ بنبد الأب لها ، وتحريضه للأسرة على عزلها ونفيها من العائلة ، مما يشردها ويزيد من تعاستها وتؤكد " سهير القلماوى " على هذا المعنى (رمزيا) فى قصتها " وهدمنا الجبل " - حيث الشيخ عبد الصمد " الذى هو عند أهل القرية بمثابة الساحر العالم بالغيب يلجئون إليه ، ليعرفوا خطوط الحاضر ، ويدركوا ما يخبىء لهم المستقبل (فالشيخ هنا معادل موضوعى " للأب " والإله) يشيع عنها أنها " مشنومة " فيعتزلها كل الناس ، بل ويهجرها الخطاب لكن الأيام تكشف مدى زيف هذا الرجل وقد كادت أن تصدق هى الأخرى ما أذاعه عنها .

وفى قصة " عندما تحلو الدنيا " لجاذبية صدقى " تعترف الصغيرة وقد تزوج والدها بأخرى غير أمها بحرمانها الذى لم يعد يراه - (الأب) خاصة حينما أنجبت له زوجته الأخرى طفل ذكر : كان حذائى متاكلا وقد حاولت أن ألفت نظر أبى إليه نون جلوى " (١٦) .

(*) بمجموعة الشياطين تلهو - سهير القلماوى .

وإذا كانت سطوة " الأب " ونأيه ، تحزن الابنة وتشعرها بالقيد ، نجد عجزه - أيضا - يأتى مخيبا لكل طموحاتها ؟

فهو فى " بين طيات الفضاء : " لنجيبه العسال " يعجز عن تجهيز ابنته المقبلة على الزواج ، ويعجز أيضا عن حمايتها - قصة بيت الطاعة " لنجيبه العسال " . من زوجها الذى اختاره لها وزوجها إياه قبل أن تبلغ السن القانونى ، مما جعل عشرتها معه مستحيلة ، فطلبها فى بيت الطاعة .

وتكون نتيجة سطوة " الأب " (أو عجزه) واحدة حيث تتخذ الابنة موقفا معاكسا مما يريده الأب منها ، لكونه فى نظرها أصبح يمثل السلطة التى تهدد ذاتيتها . فالفتاه تقبل أول عريس يطرق باب البيت فى قصة " وانحسر الموج " : لصوفى عبد الله - لا لشيء ، سوى لتحقيق الفرار من بيت أبيها ، الذى غدا فى نظرها كالسجن ، فقد كانت : " لا تزور ولا تزار لأن ذلك مفسدة للفتيات ، لذلك ما أن رأت " سعيد " حتى رأت فيه منقذها الوحيد ، .. واتضح لها حقيقة زوجها ، وعانت من غيرته العمياء ما جعلها رأت بيت أبيها واسعا رحبا بالنسبة إلى زنزانتها الجديدة ، وبكت تطلب الرحمة " (١٧) .

وفى قصتى : " لم يكن حبا " " لنجيبه العسال " ، والضجة الكبرى : لجاذبية صدقى " نجد الفتاه نتيجة كبت الأب - نفسها مندفعة إلى الخروج - ورغبة التجريب ، وكلما منوها " الأب " أمضت رغبتها فى الفرار فقد فقدت إيمانها بهذا الأب المتسلط وذابت عشقا فى " رأفت " زميلها (لم يكن حبا) ، الذى يجسد لها الإنطلاقة التى حرمت منها فى طفولتها ، ويجسد لها العاطفة التى أفقدتها فى علاقة أبيها الجامد " اقتربت منه ، قريبا فترة ثم أبعدا ، وبدلها بغيرها ثم بغيرها ، وهكذا نجد أن موقف الابنة لا ينطوى على نرة من الأصالة ، من الذاتية ما دامت أفعالها مجرد ربود فعل معاكسة .

ويتجاوز الأمر رد الفعل المعاكس إلى مشاعر الكراهية التى تنمو يوما بعد يوم ، ومعها تتضائل مكانة الأب وفائدته - فى نظر الأبناء - ففى قصة " السياج :

لصوفى عبد الله - يعترف الابن بحبه لأمه التى - لن يحس أبدا أنه كرمها إلا فى هذه الأوقات أوقات تدليلها لأبيه (*) (٨) .

هكذا يجلب حضور - الأب - (ماديا) اضطرابات ، وخللا ما فى العلاقة مع الخارج ، وبطبيعة الحال يتسرب هذا الاضطراب نحو الداخل ؟ وبعد أن كان الأب يمثل قيذا يحدد علاقة الأبناء مع الخارج ، فإنه يغدو حائلا يعوق بين الابنة ونموها النفسى والجسدى ؟

فالابنة فى قصص " أليفة رفعت " تستبطن وضعيتها فى مجتمع لا يرى فى المرأة غير جسدها وتدرك حينئذ أن هذا الجسد يمثل عجزا ، وقفصا لها ؟ والأب فى هذا الإطار - هو الحارس على هذا القفص ، بل الحائل بين الابنة ونموها الجسدى .

فالفتاة فى قصة " هذه ليلتى " تعترف بصدمتها مع الزوج وهى تحس تناقضا فى حياتها قبل الزواج وبعده تقول : " فض عنى ملابسى الداخلية التى كان مجرد أن يشاهدها أبى صدفه وهى معلقة بالحمام لتجف كافيا لإثارة خجلى ، فقد كانت من أسرارى الخاصة " (١٩) أيضا المذيع " لا يدار فى حضوره سوى لسماع ترتيل قرآن ، أو إذاعة نشرة الأخبار " (٢٠) .

وتعبر هذه " الفتاة " عن رفضها للأب فى صورة شجار مع " الزوج " كلما عاتبها فى أمر خروجها المستمر قائلة له : " ظننتك عصريا ، ولكنك تعاملنى بمثل عقلية أبى المتحكمة بقى أن تضربنى بالعصا حتى تجبرنى على إطاعة أوامرك " (٢١) .

وبيت " الأب " يظل محطة لمعانى الخطأ والحجر والتخلف ، تحاول " الصغيرة " مرارا تجاوزها بالصعود إلى أعلى النخيل السامق ، حين يحملها الفلاح " معروف " - فى قصة عناقيد العنب " - عاليا ، قائلا : " ياللا يا عصفورتى طيرى ولقطى رزقك " وهى مع التحليق كانت تعود إلى بيت أبيها وقد تماثل جرح الختان الذى أجرى لها

(*) الابن هنا - حسب سياق القصة - ليس مريضا بعقدة " أوديب " ، لكنه الاضطهاد والعنف الذى يعانى به جراء التعامل مع أبيه ، يعمقان لديه مشاعر الكراهية .

فى دار أبيتها ، ولكن هذه المرة تواجهها الأم بمعنى العيب ، وتعنقها الجدة بكلمات الحجر على خروجها مع هذا الفلاح وحين تتسلل هذه الابنة إلى حجرتها يدركها اليأس من شفاء هذا الجرح الذى تحس أنه سىظل يحز إلى الأبد ؟ .

إن عدم شفاء الجرح هنا يرمز إلى حالة انعدام الأمل - من نفس الطفلة فى تحقيق شفاء يعتق النفس والروح ، من معانى الحصر والحجر الذى تعانيهما .

وتظل المسافة الكائنة بين الأب والأبناء بعيدة ، تحوى بين طياتها أحاسيس باردة ، ومعانى يدور محتواها فى صيغة الأمر والعقاب ، تقول الابنة ، عن كلماته : " ونقشت كلماته التى نهرتنى بها على صفحة قلبى الغضة طويلا ترجفه بالخوف وتتردد بأصداء صوته الصارخ " (٢١) وتفرغ هذه الكلمات مشاعر جامدة تجاه الأب " - سرعان ما تتمدد فى النفس فتترك غصه تنحسر مع ذكرى " الأب " عبر الزمن : أو بعد الموت .

ان دلالة الحضور / الغياب هنا تعكس طبيعة العلاقة مع " الأب " والتى تتراوح بين الكراهية والشعور بالذنب ، كنتيجة حتمية للنظام الأسرى الذى لا تتسم فيه العلاقات الإنسانية بالتكافؤ ، بل تتسم بكونها علاقات هرمية تعد امتدادا لطبيعة العلاقات (الهرمية) الكائنة فى المجتمع ككل ، ذلك أن طبيعة هذا المجتمع تنطوى على " نظاما فى الحكم يعكس ويثبت سلطة الملك العليا بواسطة سلطة " الأب " فى البيت " (٢٢) .

إن نور " الأب " لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - هنا - لا يبدو مهما من حيث الظاهر ، حيث لا نجده فى معظم تلك القصص " شخصية رئيسية لكنه - فى حقيقة الأمر - يشكل أحد أعمدة وعى البطلة بالواقع ذلك أنه : يعد (رمزيا) الممثل للواقع ، وللعالم الخارجى " (٢٣) كما أن الاثار النفسية (السلبية) التى يؤسسها فى علاقاته (هنا مع الابنة / الابن) من شأنها أن تترك تأثيرا على الأحداث ككل ، وذلك من خلال تأثيره على شخصية الابنة / البطلة .

ولدى كاتبات " الاتجاه الثانى " (*) تتراوح العلاقة بالأب ما بين مشاعر الكراهية أو التعلق الشديد (المرضى) أو اتخاذ " الأب " نمونجا ومثلا أعلى ، كموضوع للتعين الذاتى (**).

ويقل فى قصص كاتبات " الاتجاه الثانى " - أن نجد تعلقا سويا " بالأب " (يعكس حالة من الصحة النفسية تعبر عن توازن فى العلاقة) كما فى قصة " حنان قليل " : لنوال السعداوى " وعرفت لما تركته " لإقبال بركة " ، حيث نجد الابنة تلتمس من ذكريات أبيها " بعض الطمأنينة والأمان " لأنها بواسطته كانت ترى العالم - تذكره وهو يمسك بيدها فى السوق ويضرب بعصاه الأرض فى قوة وبأس " (٢٤) كما يفتح لها بابا للحوار مع خطيبها ، لتعلن فى نهاية اللقاءات عن رفضها لكونه ريفيا ، متعصبا ، لم يكمل تعليمه ، ويرفض أن تكمل هى تعليمها (عرفت لما تركته) .

وقد يكشف تعلق الابنة الشديد " بالأب " عن حالة من حالات التعلق النرجسى (***) كما فى " الأوزة السوداء " : لهدى جاد " ، حيث تتعلق الابنة بأبيها تعلقا شهويا من شأنه أن يحول بينها والقدرة على ممارسة الحياة والوصول إلى التكامل النفسى ، كما يورثها النفور من الجنس الآخر فهى تتخلى فى سر عمن يتقدم لخطبتها لا لشيء سوى لأنشغالها بحب أبيها الذى لا يغيب عن " محياها إلا لحظات قصار مثلها الأعلى كم حسدت أمها وتحسدها لأنها (الوحيدة) التى ستبقى بجواره " (٢٥) .

وتبدو لنا (هنا) عوارض عقدة " الكترا " (Electra) فى حسد الأم ، وفى تلك الحالات الشعورية التى تحسها الابنة ، فيدركها " الأب " ويقف منها موقفا إيجابيا

(*) صورة الأب لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " توجد فى كتابات : فوزية مهران ، هدى جاد ، نوال السعداوى ، زينب رشدى ، سكينه فؤاد ، منى رجب ، عائشة أبو النور .

(**) عملية نفسية يتمثل الشخص من خلالها خاصية أو صفات " الآخر " ويتحول كليا أو جزئيا على غرارة ، أو بمعنى آخر يصبح الشخص هو " الآخر " ، أو أن يكتسب هويته ، متخذا إياه قنوه ، ومثلا أعلى .

(***) النرجسية بصفة عامة هى استمرار مرحلة باكورة من مراحل النمو الجنسى تبقى فيها الذات موضوع العشق وذلك نسبة إلى أسطورة " نارسيس " اليونانية : " ذلك الإنسان الجميل الذى أعجب بصورته على صفحة الماء وعازال منكبا عليها يتأملها حتى أودى به إلى الغرق " .

حيث نجده يقترب منها لينصحبها : " أفيقى وأسرعى بمنصالحة هشام وأخرجى معه للنزهة كل يوم اتسمعينى كل يوم ، لتتحرى تماما من الارتباط بنى بأبيك " (٢٥) .

وفى قصتى : " ومات الحب لنوال السعداوى " ، " وموت الشيخ عبد الله : لزنب رشدى " لا يختلف تعلق الابنة بوالدها عن تعلقهما فى الأوزة السوداء ، فكلتاها تعلقا أوديبا " (oedipus) بالأب لكن يزيد عن كونه ليس تعلقا شهويا فحسب من شأنه أن يفقد الابنة الروابط الأولية مع عالمها فتفقد معها الحب والانتماء كما تعجز عن إقامة علاقة عاطفية مع رجل فى مثل سنّها ؟ وإنما يصبح هذا التعلق النرجسى كموضوع " للتعين الذاتى " باتخاذ نمونجا ، كقلوه ، ومثل أعلى ، مما يكون له أكبر الأثر فى تشويه أنوثة الابنة ، لما يمليه عليها من أهمية قمع كل ما هو أنثوى لديها - بطريقة غير واعية - من عواطف ، وانفعالات ، وغرائز تجاه الرجل بصفة عامة فالفتاه فى " ومات الحب " تتخذ من شخص أبيها موضوعا للتعين الذاتى فنجدها تعترف حينما قبلها رجل دعاها إلى منزله فوافقت : " لم أحس قبلته " فلم تهتز ، خلية واحدة فى جسمى وشعرت بالصقيع يحوطنى من داخلى وخارجى ورأيتة يبتعد عنى ثم يقول : أنت لا تحبينى " وسكت " (٢٦) وفى موت " الشيخ عبد الله " نجدها بموت أبيها تشرد (عن الواقع ، ورغم أنها فى " رحيل جدتها وأمها لم تنزعج ، أما موت الشيخ عبد الله " كان بمثابة الصاعقة أطاح بكل ما فيها أعتقدوا أنها أنجذبت أو مستها الجان ولكن الحقيقة أن " وهيبه بدأت رحلتها مع الموت منذ وفاة أبيها " (٢٧) ويترتب على هذا اغتصاب " حسنين " لها لأنها أصبحت شبه غائبة تراه ولا تراه يلمسها ولا تشعر به ولا تفهم ما يعنى بلمسه لذا فانه سرعان ما فكر فى اغتصابها ، ربما تعود ثانيا إلى الوعى ؟ .

ورغم أن صورة هذا " الأب " تنساب إلينا - من خلال منظور الابنة إلا أنها لا تغفل ذكر الجوانب المختلفة الكائنة فى شخصه ، فهو - على سبيل المثال السيد فى داره ، الأمر الناهى ، طلباته تبدأ مع صلاة الفجر ، والتي يتحول الدار إلى خلية نحل ، روحه تملأ المكان رهبة فى حياته ولكنها حين يموت تسكن فينتشر الوجوم فى

المكان فيستيقظ الدجاج والبط والأوز والديوك ليتجولوا في حرية لم تتح لهم من قبل هكذا يستمر وصف أثر " الأب " على المكان والأحياء بون أن نلمح صفات للملامح هذا الشيخ من الخارج أو الداخل .

هكذا يتجلى حضور " الأب " في غيابه وتتعدد أسباب هذا الغياب ، بالموت تارة ، وبالسفر تارة أخرى ، وهذا من شأنه أن يؤثر سلبا على تمدد العلاقة (ماديا) (*) بالأبناء بل يترك (لهم) بذرة ضياع ، تبقى لتلازمهم .

فغياب " الأب " بالسفر في أحزان طائر جريح " لاقبال بركة " يغرب الأبنه ويعزلها عن العالم فتري ذاتها في طائر مكسور الجناح تستشعر ضعفها فيه ، فتأخذه لتعزل به عن العالم : " من خلف زجاج النافذة بدت لي الدنيا ستارا رماديا كثيفا ينسدل ليعزلني وطائري عن العالم كله " (٢٨) ولا يبدو للأب ملامح ذاتية - بعينها - تصفها الابنة سوى أنه " قبطان يقضى معظم وقته في البحر - وعندما يعود ينشغل بأصدقائه وسهراته " (٢٩) وغياب ملامح هذا الأب (من الخارج والداخل) تعنى أيضا غربة هذا الأب ، ودلالة هذه الغربة هي ترحاله الدائم (في البحر والبر) عن الأسرة .

وفي قصتي " ليست عذراء " ، وكانت هي الأضعف : لنوال السعداوى " يختفى الأب من مسرح الأحداث بل ومن السياق العام للقصة بالموت وتكون دلالة هذا الموت هي هزيمة لصورة " الأب " - بسقوطها من الواقع - في مقابل اغتصاب نور الأم - له - حيث تتضخم مكانتها على حساب نوري " الأب " والابن معا فهي " قوية كالثور تحمل على رأسها حمولة أكثر مما تحملها الحماره تعجن وتكنس وتصبح وتغرق وتحمل وتلد ولا شيء فيها يكل أو يمل رغم أنها أمه التي صنعتها من لحمها وشرب من دمها لكنها احتجرت لنفسها القوة ولم تورثه غير القبح والضعف " (٣٠) .

(*) بمعنى نحسار التواصل مع " الأب " في الواقع .

وفى قصتي : " الجريمة العظمى " وموت معالى الوزير سابقا : لنوال السعداوى لا تكون دلالة موت " الأب " هى الرفض لدوره التقليدى فحسب ، بل هى الكراهية : وجه أبى بفكية الكبيرين العريضين كوجه الطبى الوحشى . كنت أدرك رغم أننى طفل ؟ أنه لا يحبنى ، ولا يحب أمى ، وأنا أحب فقط أن يأكل وأن يشبع " (٣١) فالأب هنا ليس أبا ، لكنه رمز مجسد للسلطة التى تهدد ذاتية الابن ، وتحاول اللحاق به ، والقضاء عليه ، فالأب فى " موت معالى الوزير سابقا " هو الوزير ، أى أحد رجال السلطة ، ودوره فى منزله لا يختلف كثيرا عن دوره فى الوزارة يقول : " تعودت أن أكرم كراهيتى أمام رؤسائى ولا أنفس عنها إلا فى مكتبى مع الرؤوسين أو فى بيتى مع زوجتى ، كما كنت أرى أبى يفعل مع أمى " (٣٢) .

وعلاقة الأب بابنه فى هذا الإطار تظل نائية ، تحمل بين طياتها معانى الغربة : " كان لابد من هذه المسافة دائما ، ولم أستطع بحال من الأحوال الاقتراب من أبى . " (٣٣) . والكاتبة هنا فى رصدها لصورة " الأب " تعتمد إلى زج أفكارها على لسان الأب فى : موت معالى الوزير " وعلى لسان الابن فى " الجريمة العظمى " ونفاجأ بسيل من الاعترافات التى تتسم - فى النهاية بروح المبالغة ، التى لا تستهجن الرجل فى المجتمع فحسب ، بل تستهجن مجتمع الرجال ككل ، وذلك من خلال ألفاظ ، تشبيهات (*) من شأنها أن تعكس مدى افتقار النص / الصورة إلى عنصر التخيل ، لتتكون لنا فى النهاية شخصية مفتقرة إلى حرية الحركة ، التى تمنح الشخصية القصصية صدقها وفاعليتها .

(*) الكاتبة تتدخل بشكل سافر أيضا ، فتعرب عن رأيها العلمى بين ثنايا السرد (بين قوسين) مثل تعريفها للنسيان مثلا تقول (النسيان يجعل الشيء الذى حدث كالذى لم يحدث) ص ٢٩ (موت معالى الوزير) من أمثلة التشبيهات الفجة على لسان الوزير الأب لموظفة فى مكتبة : " كيف تجرؤين ؟ قأنت فى النهاية امرأة مكانها فى الفراش تحت الرجل ؟ والرجل يعترف عن نفسه ليقول : " نحن الرجال نعجب بالقتلة اعجابا شديدا ، والرجل منا لا يمكن أن يعجب برجل آخر دون أن يكرهه والمرأة مهما ارتفع شأنها تظل لى ميزه عليها وهى ذكورتى " (موت معالى الوزير سابقا) ص ٦٧ ، ٦٨٠ .

هكذا تراوحت علاقة كاتبات " الاتجاه الثانى " مع الأب الغائب ، ما بين التعلق الشديد المرضى والكراهية الا أن هذه العلاقة نجدها فى حضوره (المادى) فى واقعهم تتسم بالرفض الدائم ، وإعلان الاستنكار بالتمرد والخروج عليه .

فلما كانت صورة هذا " الأب " - فى نظر الابنة رمز من رموز " الازواج " ، لأنه كما قالت : " عاش حياتين حياة الأب المتزمت وحياة الرجل الذى عرف كل شىء وفعل كل شىء " (٢٤) ، أيضا إطار العلاقة معه كانت تتسم بالخوف قبل الحب - من قبل الابنة : كنت أظن معنى الاحترام هو الخوف المهم أن أتحفظ فى تحركاتى وفى سكناتى حتى فى أوقات نومى " (٢٥) (وفى النهاية فهو يقف حائلا بينها ومن تحب (المريضة : لاقبال بركة) ، لذا كان رد الفعل تجاه هذا الأب يتسم بالاستنكار والعصيان ، بل باتخاذ الطريق المضاد لرغبة هذا الأب فالابنة فى المريضة تهرب للزواج بمن تحب ، وفى " البت وجيدة : لفوزية مهران " تهرب من الزوج الذى أجبرها " الأب " على الزواج منه ، وتهرب من " الأب " أيضا إلى شوارع القاهرة الواسعة ، وفى قصة " المسافة : لفوزية مهران " تعرب عن تمرداها بالذهاب إلى شقة " عازب " على غير علم الأب .

فقد أدركت الابنة أخيرا ، أن أباهما يشدها إلى الخلف : " ثار أبى وصفعنى على خدى ، قال أنه سئم حريتى وهواياتى وانشطتى المتعددة شعرت بالظلم والعبوان على استقلالى وإنسانيتى " (٢٦) وفى " ٩ شارع النيل " : لسكينة فؤاد " يتيقن الأب من كون الأب كان سببا فى سجنه وضياح مستقبله ، بل ويواجهه بذلك مقسما : أقسمت له أن كل ما حدث كان لأننى سمعت الكلام ، ولأن الباب كان مغلقا " (٢٧) فمنذ طفولته الزمته عصا " الأب " أن يرضى بالقليل ، وأن يكون فى حاله ، ولا علاقة له بالسياسة ، وقد فعل ، وأغمض عينيه عن كل ما حوله حتى فوجئ بالبوليس - يقتحم حجرة سكنه ، متهما إياه بالاتجار فى السموم البيضاء ، وحينها لم يستطع الدفاع عن نفسه .

وترسم قصة " لكنهم لم يغتصبوا روحى " : لعائشة أبو النور " مشهدا سرياليا لحالة اغتصاب (فتاة) من ثلاثة رجال مقنعين ، ينجحوا بأن يلتفوا " حول الجسد العارى (وقد) أخذوا يلطخونه الواحد بعد الآخر بطبقات من الطينة اللزجة السوداء

وهم يطلقون ضحكات متوحشة سادية " (٢٨) لكن هذه الفتاة تصدم حينما تكتشف الحقيقة " لم يكن المغتصب وحشا خسيسا ولا مستعمرا غريبا لم يكن المغتصب يا لفجيعتى سوى أبى وابنى وأخى " (٢٨) وكأن الصورة التى ترسمها الكاتبة هنا تعنى بأن الأب والأخ والأبن هم المغتصبون الحقيقيون للمرأة بسجنهم جسدها .

وإذا كانت " عائشة أبو النور " - هنا تلقى بمسئولية اغتصاب جسد الفتاة على كاهل الأب والأخ والأبن ، فإن " سكيانة فؤاد " فى " موت فتاة شاذة " تلقى على كاهل هذا الأب مسئولية اغتصاب أنوثة ابنته وتشويه الأنوثة هذا يرجع إلى حرص " الأب " على قمع كل ما هو أنثوى لديها من عواطف وغرائز ، بل أن شخصيته الحادة تعزلها ، وإهماله (لها) يشعرها بالحاجة إلى الحب : " أبويا يأتى بالعيال ولا يصبر على نضجهم بركب الحصان ويفرض قوانينه بصوت حاد " (٣٩) ، لكن الحبيب يغيب من الواقع ، فتصبح دنياها خالية من الآدميين ، ولا يبقى لها فى الوجود سوى صديقتها تقول لها - : " العزلة كاملة الصمت صوت هنا قد يتيح سكون العالم أن يكون لى صوت ولكن لا ضياع بعد اليوم سنجدف فوق الموجه ونجرى مع التيار " (٤٠) .

وفى " الموت بلا ميلاد " : لسكيانة فؤاد " يستشرى أهمال الأب إلى الحد الذى يتسنى فيه تدوين شهادة ميلاد للابنة ، فتكبر الابنة وأسمها صباح " : أسم أختها التى ماتت ولم يعين لها شهادة وفاة ، وإذا كانت الابنة هنا لا تجد لها اسما ، فإنها أيضا لاتجد لها مكانا ، فالابوين قد تزوجا ، لذا يرسلها الأب وهى ما زالت طفلة لتعمل خادمة ، ويقوم هو بقبض راتبها كل شهر ، لكن سيدتها تتهمها بالسرقه ، حينئذ تجد الفرصة للخروج ، تقول لنفسها : " أنا مت ولم أولد سأنزل وأتوه فى قلب المدينة قد أولد ولكن لا يمكن أن أموت فالموت لا يحدث إلا مرة واحدة " (٤١) .

وفى قصة " الصورة " : لنوال السعداوى " تتمزق صورة الأب بأظافر الابنة ، كدلالة رمزية توشى بتكشاف حقيقة الأب أمام عيني الابنة ؟ فبينما تجد " نرجس " - قبل اكتشافها - تجد " نفسها راکعة أمام الصورة كأنما تصلى ليست تلك الصلاة العادية التى تؤديها بسرعة لإله لم تراه أبدا ، ولكنها عبادة حقيقية وإله حقيقى تراه

بعينيها - (٤٢) نجدها بعد أن رآته في المطبخ نائما بجوار " نبوية الشغالة " وقد أختفى الرأسان تماما تحت رف الحل ولم تعد ترى إلا أربعة أقدام بأصبعها العشرين تنتفض في ارتعاشة سريعة وقد تشابكت في شكل عجيب كأنما هي حيوان مائي - (٤٣) وحينئذ لم تعرف " نرجس " كيف عادت إلى حجرتها بل اقتربت من الصورة وامتدت يداها بغير وعى ، وبأظافرها الطويلة الحادة تنتزع ورق الصورة - الذى تبلل بلعابها وتساقط من بين أصابعها إلى الأرض فتافيت صغيرة - (٤٤) .

إن تمزيق صورة " الأب " رمز دال إلى تحطيم شخصيته وسقوطها داخل كيان الطفلة / ابنته ، وفى هذا السقوط تجد الأبنة انطلاقتها فى علاقتها مع جسدها ، فقد كانت فى محاولتها الدائبة لاكتشاف أنوثتها أمام المرأة تبوء بالفشل لتقابل عينيها بعيني أبيها بصورته المواجهة دائما للمرأة ، لكنها بعد الاكتشاف نجدها وقد " امتدت يدها بغير وعى تكشف ظهرها عن آخره وهى ترمق وجه أبيها بطرف عينيها دون أن تطرق " - (٤٤) .

هكذا تتمظهر ماهية صورة " الأب " من منظور الأبنة / الكاتبة لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " من خلال التعارض بين ثنائية الحضور / الغياب حيث تبدو الرفض والاستنكار (له) فى حضوره ، بينما تتمرد مشاعر الحنين إليه فى غيابه لتمتد من الارتباط الشديد / المرضى (له) حتى تصل إلى مشاعر البغض والكراهية ومن خلال جدلية هذه العلاقة تتمظهر ومضات وجوانب من صورة الأب لدى بعض الكاتبات ، بينما تغيب وتتشوه لدى كاتبات أخريات .

ولدى كاتبات " الاتجاه الثالث " (*) تتعادل الرؤية إلى الأب " حيث لا نرى صورته من أحد الجوانب فحسب ، بل نراها من كلا الجانبين ، فليس هو المتسلط

(*) صورة الأب لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " : تتواجد فى قصصى : " سناء البيسى " ، وزينب صادق ، وفيه خيرى ، اعتدال عثمان ، سكيمة فزاد ، " سلوى بكر " .

القاسى فحسب ، بل هو أيضا المنقذ والملاذ ، والعلاقة به تتراوح - أيضا - بين الخوف الممتزج بالرضوخ ، حتى التعلق الشديد به (لكونه يعد رمزا من رموز الخلاص) ؟ ويمكننا قياس مدى حميمة تلك العلاقة بواسطة مؤشر الحضور / الغياب " (الغنى والموضوعى) للأب من عالم الابنة / الكاتبة (كما سبق فى الاتجاهين السابقين) .

فغياب " الأب " ماديا ومعنويا من حياة الأبناء كما فى " الزمن الجميل : " لسلى بكر " يكون سببا خفيا تختبئ وراءه مشاعر الخيبة وضياح الهدف : " أقاوم النوم وأقاوم الصحو أيضا ، لا أريد أن أستمع أشعر بأن الدنيا بلا طعم " (٤٥) ورغم أن الابنة هنا تستبدل سليم بأبيها ، فمنذ طفولتها تهيم به ، وقد كان يكبرها بكثير إلا أن سليم - هو الآخر - قد تغير : " الآن صار وجهها بجلد متراخ على العظم ، وشيئا يتلألأ بأضواء الفضة " (٤٦) .

وكأن لا شيء - هناك - يعوض عن فقدان " الأب " فموت الأب فى قصص : بسمة الموت ، " بساط الريح " ، احدى وثلاثون شجرة : لسلى بكر - يضيف إلى جانب مرارة الوحدة ، مرارة العوز والاعتراب . فالابنة فى " بسمة الموت " لا تجد سندا تحتمى فيه سوى حبها " لسامية صديقتها " ، فى احدى وثلاثون شجرة " لا تجد الفرار سوى فى قطع لسانها بيدها ، كرجبة علنية / ضمنية تعرب بها عن مقاطعتها للعالم .

فغياب الأب - هنا - يترادف مع غياب الحلم ، الحب ، الحماية من الواقع ، وحين تغيب القدرة الفردية على المجابهة ، يجد الانسان نفسه أسير وضعية تبعية من خلال الاتكال المتزايد على القوى الخارجية التى تعوض له واقعا أو خياليا ، بعض ضعفه ، وهذه القوى تأخذ من الناحية النفسية باستمرار صورة ودلالة الأب الرجوم الحامى الذى يتمتع بالقوة والجبروت والقدرة على كل شيء " (٤٧) أو صورة البطل أو الولى الملاذ .

فرئيس الجمهورية فى قصتى : " زينات فى جنازة الرئيس " : " لسلى بكر " ، وهذه الزيادة " لوفيه خيرى " " هو الأب " الحامى والمدافع ، الملاذ والمنقذ ، والعلاقة به -

والتي تحسها المرأة هنا - " علاقة خاصة جدا ، ومع أنهما لم يلتقيا خلالها أبدا وجها لوجه - فإنه ورغم كل شيء يصعب القول أنها علاقة من طرف واحد " (٤٨) ذلك أنه بعد رده عليها وبعد حكاية الثلاثة جنيهاً ، كانت تشعر أنه سندها الحقيقي في الدنيا ، وداخلها إحساس بأن صورة تونس وحدتها ، وتزيل الوحشة عن نفسها عندما تكون وحيدة بالعش " (٤٩) .

وفي قصة " هذه الزيارة " يقوم " جسر من الحب والثقة والتفاهم يربط بينهما وبين السلطة " (٥٠) في صورة هذا الأب (رئيس الجمهورية) الذي قابلته شخصيا واشتكت له ضياع السبع قراريط : " وعدنى بكل خير يبحث الأمر بنفسه - إلهي يحميه لشبابه ويديله الصحة " (٥١) وتمضى الأيام ولا يتغير الحال فقط يفتر اهتمامنا تدريجيا ، بل ترد على كل من يسألها في أمر السبع قراريط : " مش لما الرئيس يحل المشاكل الاقتصادية دي الأول يبقى يحل لي مشكلتي أنا مش قلقانه ولا خايفة أنا عارفه أنه حيرجع إلى حقى " (٥٢) .

هكذا لا تفتر علاقة المرأة مع السيد الرئيس ، لأنها ليست علاقة مع إنسان فعلى له قدراته ، وطاقاته ، وحدوده وعيوبه ، بل أنها نوع من التماهي الذي يسبغ على شخص الزعيم كل تصوراتها بالقوة (قدره لتجعل منه باختصار الصورة النقيض تماما لصورتها عن نفسها ، والتي تجد في الهروب منها لأنها نموذج النقص والمهانة في مقابل تحويلها الزعيم (المنقذ) إلى بطل أسطوري .

وفي قصص " اعتدال عثمان " (اللعبة . " وأنصهار صوت الصمت ") تستشعر الغربة والوحشة بل يحضر الخوف نتيجة الغياب الرمزي " للأب " وتصبح هذه الغربة والوحشة بمثابة البؤرة أو المركز للبحث الصوفي ، عن الملاذ الغائب ، أو المطلق المتسامي (والغائب فنيا عن النص) بل يكون فقدان هذا " الأب " - هنا على المستوى النفسي وأيضا على المستوى الدلالي هو الذي يفسر ذلك الفقدان للملاذ للمظلة الشاملة ، والعكس أيضا يكون عشق هذا الأب ، أو بديله " كما في بحر العشق والعقيق " - بمثابة المحرك والحافز للحبكة كلها ، والدلائل على ذلك كثيرة ، أولها رحلة

البحث عنه ، والتي تتخذ شكلا دائريا يبدأ من الوقفة ثم البحث ثم الخروج ثم العودة إلى الوقفة على مستوى آخر ، وبداية البحث من جديد (*) (٥٢) .

هكذا يغيب " الأب " لكن رموزه تبقى ، تتمدد حية فى نفوس الأبناء لتعيد صياغة كيانه فى بدائل أخرى كالرئيس (كما فى زينات فى جنازة الرئيس) وكالزوج (كما فى بحر العشق والعقيق) وكالحبيب (كما فى الزمن الجميل) ودلالة هذا الحضور المعنوى للأب ، ورغم غيابه المادى ، هى الحاجة والعوز لمعانى الحماية والحب والامتداد .

ويبقى الغياب الفنى " للأب " فى قصص هؤلاء الكاتبات - حيث تلمح سمات شخصية فى الغالب من الخارج أو الداخل ، من خلال منظور الآخرين الأبنه / الابن - يشير إلى غربة هؤلاء عن عالم هذا الأب والعكس وفى الوقت نفسه يكشف غيابه عن مدى الحاجة الحقيقية إلى معانى الرعاية والحماية ، والامتداد وكأن الافتقاد هنا لا يكون إلى شخص الأب - الذى مضى - ولكن إلى روح الأبوه بكل ما تحويه من معانى إيجابية تجاه الأبناء .

وفى مقابل الغياب ، نجد الحضور (المادى) لا يعنى امتدادا فى العلاقة ، أو اكتمالا فى الجوانب المختلفة للشخصية؟ وفى المرات القليلة التى يتواجد فيها " الأب " فى حياة الأبناء - نجد العلاقة تتأرجح سلبا وإيجابا لتعكس أكثر من وجه للأب ؟ .

ففى قصتى " نونة الشعنونة " لسلاوى بكر " وفى مهب الريح " : " لسناء البيسى " يأتى الأب من القرية ليأخذ ابنته التى تركها من قبل : لتعمل خادمة فى المدينة ، : " أعلن أنه قرأ فاتحتى منذ عامين والفرح بعد جمعيتين لطمته على الجبين قطعت حبال الرفض : " غطى رأسك فوتى قدامى " (٥٤) لكن " نونة الشعنونة " كانت قد أخذتها المدينة (كرمز حضارى) لذا تعرب عن رفضها للعودة إلى القرية بالهرب منهم جميعا ؟

(*) انظر نصوص : " الوقفة ، البحث ، الخروج ، " بمجموعة يونس البحر ، لاعتدال عثمان .

إن كل ما تذكره بطله قصة " العاشقة " لسلوى بكر " لأبيها هو أنه " زوجها لأول طارق طلب يدها وكان الأب ينشد ابعاد العبد عنه وراحة البال لنفسه ، ولابنته " (٥٥) وفى قصة " الحصان الجامح " : لزينب صادق " ، توافق الابنة على هذا الطارق حيث يمثل لها " حريتها من نفوذ الوالدين ، وارتداء ما يعجبها من ثياب " (٥٦) .

هكذا قد يبدو حضور " الأب " بمثابة القيد والحجاب الذى يعوق بين الابنة وانطلاقها ، لكنه فى أحيان أخرى قد يتحول إلى مصدر حماية ، وركن أمان ، تحتمى الابنة فى حبة من غريبتها ، وضياها بين الناس ، فرغم ان زوجها طلقها كما فى قصة الحدث : " لزينب صادق " بعد مشاهدته إياها مع آخر ، فإنها سرعان ما تجد أبيها : يطمأنها ألا تخاف مادام هو موجودا ، وكان على حق ، فقد تقدم عدد كبير للزواج من المطلقة المثيرة الصغيرة صاحبة أشهر فضيحة . ابنة رجل الأعمال الثرى " (٥٧) وفى قصة ضاع منها فى الزحام " يقف الأب بجوار ابنته المأزومة إزاء ترك خطابها الثلاثة لها مهددها حتى خرجت من محنتها .

وفى قصة " أصل العطف " : لسناء البيسى ، يتجلى حضور الأب (فنيا) حيث نجده - فى موقف نادر - يتحدث بنفسه فى القصة عن معاناته إزاء هجر الزوجة وجفوة الابن ، : " أتمنى أشتاق أهفو . أرجوه فى أعماقى المتوثبة أن يحتضنى بقوة تزلزلنى ، وتوقظ مواتى أبكى على صورة ، ويمسح لى دموع نشيج زفرات طفولة شيخوختى ملئء بالجوع حتى الحافة لا لن تجدى زاد الرحلة فلم تعد إلا بقايا " (٥٨) .

هكذا يبدو للأب وجها خفيا ؟ فهو " الآخر - نجده - مغتربا ، يحن من أعماقه إلى كلمات الحب التى قلما تتردد على شفتى ابنائه وكأن هناك ثمة سياج - يظل - يحول دون تواصل الطرفين ؟ ولا يتمثل هذا السياج (فحسب) فى هيبة الأب التقليدية ، لكنها أيضا فى نوع التربية التى لا تقوم على تثبيت معانى الدفء الحميمة .

" هوامش صورة الأب "

- (١) انظر د. مها أحمد أبو النصر الكردي : تطور مفهوم الرمزية في التحليل النفسي ، ص ٢٢٣ - ٢٤٧ .
- (٢) مصطفى حجازي : سيكولوجية الانسان المقهور ، ص ١٢٢ .
- (٣) هشام شرابي : البنية البطركية ، ص ٨٣ .
- (٤) انظر سامية كمال علام : لماذا لم تبدع المرأة فلسفيا ، المؤتمر الدولي الثاني الفكر العربي المعاصر والمرأة " ١٩٨٨ .
- (٥) انظر علي زيعور : التحليل النفسي للذات العربية ، ص ٥٤٢ .
- (٦) احسان كمال : سجن أملكه ، لمجموعة سجن أملكه ، ص ٩ ، ص ١٠ .
- (٧) جاذبية صدقي : حلو يابلدي ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٧ .
- (٨) أليفة رفعت : في موسم الياسمين ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٦٨ ، ١٦٩ .
- (٩) نفسه : ص ١٥٦ - ١٥٧ .
- (١٠) صوفي عبد الله : الجيل الثالث ، مجموعة ألف مبروك ، ص ٩٢ .
- (١١) صوفي عبد الله : الصفة ، مجموعة ليال لها ثمن ، ص ١١١ .
- (١٢) جاذبية صدقي : الضجة الكبرى ، مجموعة الليل الطويل ، ص ١٨ .
- (١٣) ابنة الشاطيء : الوالدة ، مجموعة سر الشاطيء ، ص ٢٠ .
- (١٤) ابنة الشاطيء : سر الشاطيء ، مجموعة سر الشاطيء ، ص ١٤ .
- (١٥) ابنة الشاطيء : قلبان في نيسول " مجلة الأسبوع ، عدد ٢٢ ، سنة ١٩٣٤ ، ص ٢٠ ، ٢٢ .
- (١٦) جاذبية صدقي : عندما تحلو الدنيا ، مجموعة " الليل الطويل " ، ص ٧٥ .
- (١٧) صوفي عبد الله : وانحسر الموج ، مجموعة نصف امرأة ، ص ٥٢ - ٥٤ .
- (١٨) صوفي عبد الله : " السياج " ، مجموعة أربعة رجال وفتاة ، ص ١٥٩ .
- (١٩) أليفة رفعت : " هذه ليلتي " ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٠ .
- (٢٠) أليفة رفعت : " هذه ليلتي " ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٠ .
- (٢١) نفسه : ص ١٨ .
- (٢٢) Roudall , Vicky : Women & Politics (Lonon : The Macmillan Press , 1982) p.15 .
- (٢٣) د. كاميليا إبراهيم عبد الفتاح : " سيكولوجية المرأة العاملة " ، ص ٢٩ .
- (٢٤) نوال السعداوي : حنان قليل ، مجموعة حنان قليل ، ص ٧ .
- (٢٥) هدى جاد : الأوزة السوداء : مجموعة سكر نبات ، ص ٢١ .
- (٢٦) نوال السعداوي : ومات الحب ، مجموعة حنان قليل ، ص ٨٦ .

- (٢٧) زينب رشدي
٦٤ .
- (٢٨) اقبال بركة
(٢٩) انظر نفسه
(٣٠) نوال السعداوى
(٣١) نوال السعداوى
(٣٢) نوال السعداوى
(٣٣) نوال السعداوى
(٣٤) فوزية مهران
(٣٥) هدى جاد
(٣٦) عائشة أبو النور
(٣٧) سكينه فؤاد
(٣٨) عائشة أبو النور
(٣٩) سكينه فؤاد
(٤٠) نفسه
(٤١) سكينه فؤاد
(٤٢) نوال السعداوى
(٤٣) نفسه
(٤٤) نفسه
(٤٥) سلوى بكر
(٤٦) نفسه
(٤٧) د. مصطفى حجازي
(٤٨) سلوى بكر
(٤٩) نفسه
(٥٠) وفيه خيرى
(٥١) نفسه
(٥٢) نفسه
(٥٣) ابوارد الخراط
(٥٤) سناء البيسى
(٥٥) سلوى بكر
(٥٦) زينب صادق
(٥٧) زينب صادق
(٥٨) سناء البيسى
- : موت الشيخ عبد الله ، مجموعة أرفض أن أكون رجلا ، ص ٦٨ -
: أحزان طائر جريح ، مجموعة كلما عاد الربيع ، ص ٧ .
: ص ٨ .
: كانت هي الأضعف ، مجموعة كانت هي الأضعف ، ص ٧ .
: الجريمة العظمى ، مجموعة موت معالي الوزير ، ص ٤١ - ٤٣ .
: موت معالي الوزير سابقا ، مجموعة موت معالي الوزير ، ص ٧ .
: الجريمة العظمى ، ص ٤٢ .
: المسافة ، مجموعة منزل الطالبات ، ص ٥٩ .
: يوميات ذكرياتي ، مجموعة سكر نبات ، ص ١٣٩ .
: اغتراب ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٩٣ .
: ٩ شارع النيل ، مجموعة ٩ شارع النيل ، ص ٢٣ .
: لكنهم لم يفتصبوا روحى ، مجموعة " بما تفهم يوما ،
ص ٨٩ - ٩٠ .
: موت فتاه شاذة ، مجموعة : ملف قضية حب ، ص ٢٨ ، ٢٩ .
: ص ٢٧ .
: الموت بلا ميلاد : مجموعة ملف قضية حب ، ص ١٤١ .
: الصورة ، مجموعة كانت هي الأضعف ، ص ٥١ .
: ص ٥٣ .
: ص ٥٤ .
: الزمن الجميل ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ، ص ١٥ .
: ص ٢٢ .
: سيكولوجية الانسان المقهور ، ص ١٢٢ .
: زينات فى جنازة الرئيس ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ،
ص ٥٧ .
: ص ٨١ .
: هذه الزيارة ، مجموعة أكثر من شئ ، ص ٢٦٩ .
: ص ٢٦٥ .
: ص ٢٦٩ .
: يونس البحر .
: فى مهب الريح - مجموعة هي وهو ، ص ١٥٥ .
: العاشقة ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ، ص ٥٨ .
: الحصان الجامح ، مجموعة أنت شمس حياتي .
: الحدث ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٥٢ .
: أصل العطف ، مجموعة هي وهو ، ص ٥٥ - ٥٧ .

"صورة الزوج"

تعتبر صورة " الزوج " من أكثر الأنماط الموجودة في قصص الكاتبات ، وهذا في حد ذاته يؤكد أهمية هذا الدور بالنسبة للمرأة/ الكاتبة ، حيث نجده يشغل محوراً رئيسياً في حياتها، يقيس مدى حريتها ، ومدى نضجها .

وتتأثر العلاقة مع " الزوج " بعلاقات الفتاة/البطلة مع أسرتها الأولى خاصة "الأب" * ذلك أن "الأب" يعد بمثابة الموصل الرئيسى لمفاهيم الحضارة فيما يتعلق بالذكورة والأنوثة * ^(١) كما أنه "مثل للواقع، وللعالم الخارجى" ^(٢) ، كصورة مصغرة للمجتمع الضاغط ومن ثم فهو المعلم الأول للابنة ، بل الإطار المرجعى للذات يترتب على نوعية العلاقة معه نوعية العلاقة بالذات ، ولما كانت صورة "الآخر" . دائماً. امتداد الصورة "الأنثى" لذا أصبحت نوعية العلاقة بالآخر (الزوج مثلاً) متأثرة بنوعية العلاقة "بالأنثى" المتأثرة - فى علاقتها- " بالأب " .

" ويذهب بعض الباحثين إلى أن أثر " الأب " يظهر أكثر وضوحاً على الإناث منه على الذكور وأن ذلك التأثير يصاحب الفتاة فى مختلف مراحل حياتها إلى الحد الذى يؤثر على تكيفها العاطفى والشخصى فيما بعد ، فقد تبين "لوينش" ** "Lwinch أن الفتيات اللاتى استطعن تكوين علاقة عاطفية بأحد الأشخاص كن من المرتبطات بوالدهن بعلاقة قوية، بينما لم تظهر الفتيات اللاتى كان ارتباطهن ضعيفاً بوالدهن أى اهتمام بتكوين علاقة جادة مع الجنس الآخر " ^(٣) كما وجد أيضاً "أن قدرة الإناث على تكوين علاقة زوجية ناجحة تزيد إذا كن خبرن من قبل علاقة عاطفية وطيدة مع " الأب " وكان هذا الأب " يشجع نمو الدور الأنثوى لديهن " ^(٤) .

(*) سنرى فى الصفحات القادمة - من هذا الفصل - تطبيقات تأثير صورة الأب على الزوج (وذلك من منظور الابنة الزوجة) .

(**) لوينش: عالم إجتماع انجليزى، فى بحث له عن أثر التنشئة الاجتماعية على إبداع المرأة.

ويمكننا رصد صورة الزوج عبر فترات ما قبل الزواج (الدوافع - البدايات) وفترات ما بعد الزواج (مدى التوافق أو النجاح والفشل) وذلك من خلال المواقف المتباينة - لكاتبات الاتجاهات الثلاثة - من صورة الرجل/الزوج.

وصورة "الزوج" لدى كاتبات "الاتجاه الأول" لا تفرض حضورها على وعى البطلة/الزوجة، وعلى لاوعيتها فحسب، بل تعكس - إلى حد بعيد المأزق الحسى، والمعنوى الذى تعانيه الزوجة (الريفية والحضرية) فى مجتمعها، وهى ما زالت ترى الزوج فى صورة "السيد"، والسند، والقوام، وترى الزواج فى معانى الستر والحماية.

ويختفى الدافع إلى الزواج - لدى كاتبات "الاتجاه الأول" أو، بمعنى آخر لا توجد علاقات بين الجنسين تمهد للزواج، من شأنها أن تعكس ماهية الصورة المرجوة للزوج". وهذا فى حد ذاته يكشف عن خلفية ثقافية اجتماعية نفسية محافظة تقيس الرجل والمرأة بمقياس الأسرة فحسب.

فالفاتة فى قصة "بعد طول انتظار": لنجيبة العسال تزعم لنفسها أنها تبحث عن العريس فى حين أنها تنتظره وقد ملأها الخوف: "الخوف ألا أجده ما دمت أفكر وأنقب وأبحث، فمعنى هذا أنه لم يجرى بعد ولا بد لى أن أنتظر: (٤) وفى المرة التى تجرؤ فيها على الاقتراب ممن اختارته، لتلقى به خارج المنزل - قبل الزواج - كما فى "قطار السعادة": لصوفى عبد الله - تفاجأ بعد الزواج يعيرها على علاقتها به: "يضربنى ويهيننى وينعتنى بأقزع الألفاظ" (٥).

وفى قصتى "حدوته" و "بدرية وزوجها": "لأليفة رفعت" نجد بدرية وضحت أنها مصممة على رأيها وبناء على ذلك تمنى خالها لها السعادة (٦) لكن الزوج يفشل، ويكمن سبب الفشل - فى نقص ذكورة "الزوج" (على المستوى الجسدى) وفى قصة "المنصورة": "لأليفة رفعت" تموت الزوجة، ويسجن الزوج، وتلك النهايات الفاشلة من شأنها أن تعضد الموقف - غير الواعى - للكاتبة الرافض لمنطق الزواج القائم على اختيار.

وفى قصص : "وحدى فى الزحام" : لسهير القلماوى ، و " نزل الستار : لصوفى عبد الله " ، والرجل الذى ظلمته : لسعاد حلمى ، و " بيت الطاعة : لتحية العسال " و " حواء تعود بآدم " ، و "صديقتى" ، و " الشرف " ، و "هذه ليلتى" ، و " ليل الشتاء الطويل " ، و " الحداة " : " لأليفة رفعت " يكون الدافع إلى الزواج هو الامتثال لإرادة "الأب" لابناء على إرادة الذات.

بينما تبدى الفتيات عزوفا ظاهريا على الزواج، خاصة فتيات الريف اللاتى يعانين قهراً من جانب "الأب" أو الأسرة كى يمتثلن لفكرة الزواج، لما ترتبط بهذه الفكرة - فى أذهانهن - بالقهر الجسدى الذى يمس جسد الفتاة ويهربها ولا تختص فتاة القرية بهذا الخوف، بل أيضاً فتاة المدينة نجدها ترهب هذا اللقاء بالزوج - فى ليلة الزفاف - ففى "هذه ليلتى" لأليفة رفعت " ، بل تود أن تهرب منه ، تقول : أود الهرب فلا أظن أن أحدهم يشعر أو يحفل بما أقاسيه ستتسألون لماذا رضيت بالزواج إذن ما دمت تحملين كل هذا الرفض حسنا فالسبب ببساطة أنى مطيعة لوالدى " (٧).

إن عادة رفض البنت ظاهرياً للزواج ، أى أنها لا تظهر قبولها ورغبتها إلى حد ما ، تلك المقاومة الظاهرية نجدها فى العديد من المجتمعات القديمة والحديثة وهى ترمز إلى المعارضة ، التى ينبغى التغلب عليها ، بين مبدئين متعاكسين متضادين إنها عادة باقية من رواسب النظرة الأسطورية إلى الزواج على أنه مصدر خطر وخوف ، وعلى أنه انتقال إلى جديد من جهة أخرى ، قد تكون هذه المقاومة مرتبطة بالزواج بالخطف ، كالزواج الرومانى مثلاً ، الذى كان يستلزم التظاهر أو تصنع الخطف للزوجة " (٨).

هكذا تتضمن القصص بدايات ودفع - إلى الزواج - تكون فى معظمها مبنية على صلة القرابة - كما فى "شجر الجواقة" "لنجيبه العسال" - أو حتى مبنية على صدفة سريعة يعتقد بعدها الطرفان - فى نفسيهما - الوقوع فى الحب فى حين أن الشيء المميز لهذا النمط من الحب هو الشدة والفجائية ، التى لا تكشف جوهرها - سوى عن جوع الطرفين إلى الحب ، ويأسهما من تحقيقه.

وفى مقابل إنعدام الدافع إلى الزواج - لدى كاتبات "الاتجاه الأول" - لدى الفتاة نجد الكاتبات يصفن دوافع الرجل بالنيابة عنه - ويحصرنها فى دافع الحاجة الجسدية التى تحددها البطلة / الرواية فى "هذه ليلتى" لأليفة رفعت "قائلة" : والظاهر أن فورة الشباب

عربت في جسد الفتى فأفاقته من وهمه ، وعرف أن الدين الحقيقي هو دين جهاد ضد مغريات الشيطان ، وليس دين حرمان ، وانطواء وانجذاب فرجع لأهله يطلب الزواج " (٩) .

وفي إطار هذا المناخ النفسي - للذات المثهية الرغبة والزواج - يغيب الطريق أمامها إلى الإحساس باللذة والمتعة المنشودة في إطار الزواج ، حيث يشيع التمرد واللامتثال للحياة الجديدة . وينعكس هذا التمرد - غير الواعي - في صورة فتور نفسي تعانيه المرأة سرعان ما ينتقل إلى جسد الرجل في صورة عجز ، ففي قصة "هذه ليلتي تفاجأ الزوجة ، بقيام زوجها من الفراش فجأة ليصبح فيها "فعلوها بي الكلاب امرأة عمى فعلتها بي لأنها كانت تريد أن أتزوج من أبنيتها سامية " (٩) .

وتشقى الزوجة إذا ما لمست عجزاً - أو تقصيراً - في جسد زوجها ، فهي في "وانحسر الموج" : " لصوفى عبد الله تتسائل كلما ألتقى : "كيف به يقف هكذا يوم عرسه والحياة كلها بين يديه ألا تعجبه" : لماذا إذن تزوجها واتضحت لها حقيقة زوجها وعانت من غيرته العمياء ، وإحساسه بقصوره" (١٠) ، لذا يظل في نظرها - في قصة "الحب يحترق" : لأليفة رفعت - مجرد "نصف رجل" فلو كان فاقدا لرجولته كلها لهان عليها الأمر وارتاحت هي أما أن النار تندلع والماء ينقطع فهذا هو الجحيم والعذاب " (١١) .

وإذا كان العجز الجسدي - أو الفتور - عند المرأة في مجتمعنا نتيجة " كثرة الضغوط الاجتماعية من جهة ونتيجة لكبت الأنثى لقيم بدنها من جهة أخرى " (١٢) ، فإنه أيضاً يكون نتيجة عنف الزوج معها في "ليلة الزفاف - كما في قصص : " ليل الشتاء الطويل " ، و " الوهم " : لأليفة رفعت " ، و " ليال لها ثمن " ، وانحسر الموج " وفوق الموج : لصوفى عبد الله ، و " شفتاه ، و " السراب " : لجاذبية صدقي " ، و " سر القطعة " " ملك عبدالعزيز - فالزوجة تعترف بأنها كانت ليلة عنف وألم "تبدل شعور الألم إلى ذلك الاشمئزاز الذي يصيبها من عبث الأيدي الخشنة في ثنايا جسدها" (١٣) فقد "انفض النساء وهي عليها السمع من أول دقيقة وجدت نفسها العشبة الهزيلة في ظل السنديانة " (١٤) " وحاولت ذات ليلة أن تتمنع حتى تزيد من اشتعال رغبته فكان أن هوى بكفه الغليظة على خدها وأمسك بها عنوة وهي تبكي ليغتال المتعة ويغتصبها لنفسه" (١٥) .

هكذا تكمن فى جدلية العلاقة الجسدية - بين الزوجين - أكبر عوامل الفشل أو النجاح ، بل تعد هى المعيار الحقيقى الذى يقيس مدى استقرار العلاقة لكن أسباب هذا الفشل لا تكمن فى جهل الزوج أو قسوته فحسب - كما ترى هؤلاء الزوجات - بل أيضاً قد تفشل " لجهلها بالجنس، وبأهميتها هى ، ودورها وما تتعلمه عن جسدها وطبيعتها وفق نظرة الرجل لها" (١٦).

فالزوجة فى "شفتاه" : "لجاذبية صدقى " تقول فى اعترافها الذى تركته لزوجها بعد انتحارها : " كنت كالمأجورة أقدم لك خدى ونفسى وقتما اخترت أنت " (١٧) وفى المرة التى تجرأت فيها - فى " ليل الشتاء الطويل" : لأليفة رفعت . لترغمه " على الاستمرار وغرست أظافرهما فى ظهره تجبره أن يظل داخلها ، صرخ وهو يدفعها أمجنونة أنت يا امرأة وكما لو أنه دق وشما فى عمق إحساسها من الخزى " (١٨) وفى أول الزواج كانت خجولة متأثرة بالتقاليد التى كانت تمنعها من البوح بما يشتعل فى نفسها من مثل هذه الرغبات " (١٨) لكن السنين قد مرت وتغيرت معها أحاسيسها تجاهه ورغم أنه " كان ينام على جانبه الأيمن وجسده متداخل فى جسدها إلا أنها شعرت أنه يسكن عالماً مختلفاً كل الاختلاف عن عالمها وأنها منبوذة منه " (١٨) بل أن إحساسها بحركات جسده تموت رغم الالتصاق الشديد ، فتتحول عنه مغتربة (منبوذة منه) نفسياً وجسدياً، وتكون نتيجة إهمال الزوج للعديد من هذه الجوانب الإنسانية ، أن تتجمد مشاعر زوجته تجاهه فور موته بل " كانت متعجبة لحالة الهدوء التى هى فيها " (١٩) .

وإذا كانت الزوجة تضيق بالزوج الأنانى أو المتسلط ، فهى أيضاً تضيق بالزوج الخجول ، بل تراه " لا يصلح لدوره إطلاقاً رجل محترم لآمانع ولكنه ثقيل الروح ، روتينى ، يمارس الحياة الزوجية ممارسة المتحرج " (٢٠) وهى فى " نصف امرأة" لا تجد فى نفسها أى استجابة لهذا الزوج المتحفظ فى علاقته معها ، ورغم أنه كان على سمت ورزانه ويحترمها ويتعامل معها برفق إلا أنها " لم تشعر بأى تغيير فى حياتها سوى تلك اللمسات الخفيفة التى كانت تتلقاها فى أوقات محدودة ، ولا تجد لها أى استجابة أو معنى " (٢١).

هكذا قد تبدو الزوجة هي الأخرى مخلوقاً متناقضاً ، صعب ارضاءه - من جانب الزوج - وذلك لتناقض مطالبها في العريس الذي تتمناه لتحقيق شرط الزواج ، أول هذه المطالب أن يكون رجلاً أى قوياً وعنيفاً يقسو عليها وهنا يبدو التناقض ، بل الأزواج في القيم التي تتبناها عن المجتمع ، " فالفتاة اعتادت منذ طفولتها على المساواة ، فصارت تطلبها لا شعورياً ، بل وبارزاً مطرد ، وهي ترفض الرجل الذي يطيعها رغم أنها تتسلط عليه تطلب لنفسها أن تقاد وتخضع ، فكأنها تتلذذ إذا تعاقب ، مما يجعلها تطلب ذلك ، وتقسو للتعويض عند فقدته ومن المعروف أن الرجل يظهر ذلك في علاقته الجنسية معها " (٢٢).

ربما هذا يفسر سبب سعادة الزوجة في قصص " جاذبية صدقي " بقسوة الزوج - في قصص : " أنت قاس " " الولد " ، " حلوى بلدى " ، " صلاة الزين " ، " ليلة بيضا " ، ألخ - فهي تهتز من الفرحة " لأنه نهرها لأنه زجرها وينتفش (هو) لأنه يزجر النساء ويخيفهن ويجعلن يتقهقرن أمام صيحته " (٢٣).

وقد يستغل " الزوج " سطوته على زوجته في البيت ليمارس مجونه مع أخريات على علم ومرأى الزوجة - كما في " ليل الشتاء الطويل " : لأليفة رفعت - وبعد التجربة : لجميلة العلالي " و " دقات الأجراس : لإحسان كمال * - التي تنور لرؤيتها الأخرى في بيتها ، وتطلب الطلاق ، لكنها تفاجأ بردة : " أطلقك ليه ؟ مطروحي تسألني أمك عن أبوك اللي كان طول النهار قاعد على سجادة الصلاة " ياللا نامى وكفاية نكد " (٢٤) ، وحين تسارع إلى الأم كي تسألها تفاجأ بردها : " كل الرجالة كده " وفي قصة " بعد التجربة " تخبرها الأم في بساطة : " أنه لا ضير من تصرفاته وعلاقاته مع نساء أخريات ما دام يكفل أسباب الرفاهية " (٢٥).

هكذا يبدو " الزوج " امتداد رمزيا للأب " ليس في قسوته فحسب بل أيضاً في مجونه ، ويكون هذا التطابق سبباً في تداعى غضبها المكبوت إزاء أبيها ، تجد متنفساً له في سلوكها إزاء زوجها الذي تنور عليه في " صديقتي " : لأليفة رفعت " لاشيء

(*) دقات الأجراس ، مجموعة " الحب أبدا لا يموت " : لإحسان كمال .

سوى لتوسمها فيه ملامح أبيها ، لذا فهي تهرب من بيته وقد أعلنت عليه احتدادها ، تواجهه ، قائلة : " ظننتك عصريا ولكن تعاملنى بمثل عقلية أبى المتحكمة (٢٦) .

فالعلاقة مع الأب - إذن - قد تحدد فيما بعد ماهية العلاقة مع " الزوج " (سلبا ، وإيجابيا) ، فالفتاة فى " دعنى أحطم أغلالى " " لسعاد حلمى : " تعترف بأنها أساءت الاختيار فى زوجها من " رأفت " الذى جعلها بمرور الوقت " كالعجينة يشكلها كما يحلو له " (٢٧) تقول " أدركت أنه شخص أنانى مسيطر وأنه استعبدنى وأذلنى باسم الحب ، اكتشفت أن مأساة حياة والدى تتكرر معى ، مع اختلاف بسيط هو أن " أمى " سيطرت فى الماضى على أبى وأذلتة " (٢٧) مما كان سبباً فى أننى " تمنيت ألا أتزوج فى المستقبل رجلاً مثله وإن تكن العلة خافية عنى ، ذلك أن أبى كان ذا شخصية ضعيفة ، بعكس أمى التى كانت تتمتع بشخصية مهيمنة متعالية وقد امتدت بمرور الوقت تلك الحياة وإن كرهتها أشد الكره وعشت وكلى أمل أن التقى برجل يستطيع أن يمحو من ذهنى الصورة الهذيلة التى حفرها أبى فى مخيلتى للرجال " (٢٨).

والصورة الرمزية " للزوج " نجدها - قد تتمثل فى " لاوعى " المرأة / الزوجة فى قصص كاتبات " الاتجاه الأول " تعيد " وقائع ولفترات صغيرة متعددة تثبت الأصل " الميثولوجى " لبعض النظريات السائدة فى المجتمع التقليدى العربى الحى ، وقد عرفها الساميون والقبائل البدائية ، تلك التى تشبه الرجل بالسكة ، والزارع والوتد ، والمفتاح وبما يتمدد ويدخل أو يوحى بالطول ، وبما يوسع ، ويمزق ويدق " (٢٩).

ففى قصة " عالمى المجهول " لأليفة رفعت تتزوج المرأة من " حية " رمز الذكورة عند " فرويد " ومدارس التحليل النفسى " ونجدها عندما تبدت أمامها الأفعى بهرها المنظر ، وشعرت بالرعب يلهب دماءها ويثلج أطرافها وتتنازعها فكرتان : أخطف أية أداة من المطبخ وأقتلها ، أم استمتع بلحظة الجمال النادرة التى سنحت لى ، وهكذا عربت مسرات الجسد بين امرأة وأفعى ، فامتزج الألم باللذة (٣٠) وحين تستدعى الزوجة شيخ الرفاعية بالبلا قال لها : " يا سيدتى لقد لمستك ملكة البيت وما رأيته من الأفاعى ، إنما هو من ملوك الأرض جعل الله كلامنا خفيف عليهم ، وقد ظهرت لك فى صورة أفعى " (٣١).

وفى قصة " الحداة " : لأليفة رفعت " يترائي ل " و داد " فى أحلامها " متولى (الرجل الذى جاء ليطلبها) " فarda " ذراعيه مثل " خيال الماتة " يزود عن دواجنها (٣٢) بينما ترى نفسها فى حلم خاطف " واقفة خلف " متولى " تتبع حركاته وهو يصلى ، وكأنهم قلبها يختلج بالرضا " (٣٣) . والحلم هنا يرتبط بتصورات " و داد " عن الرجل / الزوج وما يرتبط به من معان الحماية والاستقرار .

وفى قصة " أنت قاس " : لجاذبية صدقى " تصرح " " الزوجة " عن رؤيتها للرجل بصفة عامة ، حيث تراه صيادا وبصفة خاصة عن زوجها ، حيث تراه " إلها " : " أقولها ونصف - إله هو ؟ " (٣٣) .

وصورة " الزوج " لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " * يمكننا رؤيتها عبر المقارنة بين صورتى الزوج " الكائن " فى الواقع ، والزوج المفتقد منه (ما ينبغى أن يكون) ، ذلك أن صورته الكائنة - لدهن مستهجنة ، مما أصل فى داخلهن الشوق إلى البديل المفتقد ؟ لذا تقل الدوافع الفردية لدى الفتاة - إلى الزواج - ونجدها - هنا أيضا متمثلة فى إرادة الأب والأسرة ، كوسيلة لتغيير الوضع الاقتصادى أو الاجتماعى - كما فى " ثلاثة أيام من زمن الخسارة " : " لنعمات البحيرى " - حيث نجد الفتاة تزوج برجل عربى عجوز غنى ودميم ، ترى نفسها فجأة بجواره - وقد ارتدت فستان الزفاف - مجرد بضاعة راكدة ملفوفة " بسوليفان " ، لذا تغيب (تهرب) بوعياها عن الواقع لتفاجأ فى قصة " حادثة اغتصاب " : " لإقبال بركة " فى الصباح بنفسها فى حجرة نوم بجوار رجل : " عمره ضعف عمرى يبدو لى غريبا مألوفاً ، اكتشفت أمرا فاجعا أن الرجل عار تماما ، بل أنى أيضاً عارية من هذا الرجل فجأة ألمح شيئا هذه أنا فى صورة فوتوغرافية كبيرة أتعلق بزراع الرجل الغريب بينما طرحة الزفاف تطوق رأسى " (٣٤) .

وتستمر علاقات الاغتراب باستمرار الزواج . وفى قصة " كيلو حلاوة " لإقبال بركة " لا يهتم الزوج بالجوانب الإنسانية فى علاقته مع زوجته ، فتظل جائعة " تحلم

(*) صورة الزوج لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " هن : " هدى جاد " ، نوال السعداوى . ، سكيته فؤاد ، أسما حليم ، إقبال بركة " عائشة أبو النور :

بلحظة يشاركها زوجها الطعام " (٣٥) وحينما يأتى وتقول له مثل هذا الكلام " يضحك ساخرأً يتهمنى بالرومانسية ويقول " لو كنت مثلك لما جمعت ثروتى " (٣٦) وفى الحلم الذهبى " لهدى جاد " نجده " متجهماً الوجه دائماً كلما حاولت ملاطفته يزداد فى القول وقسوة فى التصرف (٣٧) تراه الزوجة فى " فرعون يفرق من جديد " : لسكينة فؤاد " فى شخصية فرعون " لأنه يدير مملكته بفن عظيم الجوارى فى السوق ، والزوجات وراء الباب أصبح من أجهزة العصر يفعل ويضغظ ويدير " (٣٨) ويصبح كل ما تريده الزوجة فى " الحلم الذهبى " هو " أن تنجو بنفسها منه لبضع لحظات ، تنسى فيها مرارة اضطهادها " (٣٩) فقد أدركت أخيراً - فى " شبابى الذى عاد : " لهدى جاد " - أن شبابها قد ضاع بجواره ، ولكنه قد عاد فى ابنتها التى بدأت تدركها مرحلة الشباب .

وفى قصص " اسما حليم " يستغل الزوج مشروعية الزواج لفعل كل ما هو غير مشروع إنسانياً ؟ حيث يرتكب - فى ظلال الزواج أقصى درجات الفجر والمجون كما يستغل ظاهر النص والقانون ، لفعل كل ما هو غير مشروع مع المرأة ابتداء من إهداره لإنسانيتها فى شكل سافر - وانتهاء بنفيها والمصادرة على حريتها .

" فبسيونى " فى قصة " صبى الجزار ورصيده من الزوجات " : لأسماء حليم " - " جزار " متزوج أربعة من النساء يعيش معهن فى حجرة واحدة يأكلون معا فى وقت واحد ، لا توجد لديهن مشاكل سوى فى لحظة النوم ، حيث نجده كل يوم " يصعد إلى السرير وينادى على الزوجة التى يريد معها فى تلك الليلة . وتنام الزوجات الثلاث الأخريات على الحصيرة . وكانت الحجرة ضيقة بحيث كن عندما يتمددن على الحصيرة تصل أرجلهن إلى منتصف المساحة تحت السرير ، وكن طبعاً لا ينمن هؤلاء المتمددات على الحصيرة ، طالما أن " بسيونى " والزوجة التى أختارها لتلك الليلة مستيقظين " (٤٠) .

و حين رفضت الزوجة وطلبت منه الطلاق فى " قصة حكاية نوسة التى هى فى بيت الطاعة محبوسة " فإنه نفذ عليها حكم الطاعة بالقوة الجبرية فى شقة " شبه عارية عن الأثاث " . وأن الزوج عندما يخرج يغلق الباب الخارجى خلفه بالمفتاح والقفل ، وألا أحد يزورها بالمرّة كأنها محكوم عليها بالسجن المؤبد الانفرادى كانت تقول ووجهها محتقن من الغيظ ، أنه يفتصبنى وليس فى البلد قانون يحمينى " (٤١) .

وفى " درية هانم المعلقة " يستطيع القاضى أن يسخر القانون لخدمته ، فحينما رفضت زوجته الامتثال له تركها ولم يطلقها وتزوج أكثر من مرة أما " درية هانم " فإنها ظلت معلقة لا يطلقها زوجها ، ولا المحاكم تطلقها ولا يعطيها نفقة ثم ماتت درية فورثها زوجها المحترم .

ورغم محاربتها لأهلها فى لغز الباشمهندس كى تتزوجه تدرك بعد موته أنها خدعت لأنها عرفت بزواجه من أخرى فور موته وكانت الطامة لأنها أدركت " أن الانجاز الوحيد الذى حققته فى زواجها وهو الصراع الشديد الذى خاضته من أجل الزواج قد فقد معناه ، وأصبح خاوياً من كل ما يمكن أن يعطيه قيمة " (٤٣).

وإذا كانت الكاتبات - هنا يعنين برصد غبن الزوجة فإن معالم شخصية الزوج لا تظل خفية حيث تبدو من خلال كلماته التى تبدو أحياناً كرد فعل على حوار وفعل الزوجة تجاهه . كما حدث فى قصة الطم الذهبى : لهدى جاد " - حيث نجد الزوج المتهم بالاضطهاد من قبل الزوجة ، يشكو حاجته إلى الحنان ، وهذا يبدو من حوارها معها : " لماذا تتنهدين ألا أنتى أرنو إلى بعض الفتيات ؟ أو ظننتى أنك الوحيدة ذات الجمال الخارق إذن دعينى أكمل مشاهدتى لعلى أجد عينين حانيتين " (٤٤).

وفى قصص " نوال السعداوى " - رجل ، " ليست عذراء " ، الرجل ذو الأزرار " - نلتقى بالزوج (الحاج بدوى) الذى يعانى حرمانه نتيجة زواجه من امرأة نفر منها أول ليلة إلى حد الكراهية : " ولكم دعا فى كل ليلة بعد زفافه على " الخاطبة " ... ولعنها ولعن أجدادها عشر سنين مضت وهو كل يوم يصب اللعنات على رأسها كلما رأى وجه زوجته " (٤٥) ويدفعه الجرم إلى الاعتداء على صبية - هو - فى مقام خالها لكن الصبية كبرت ، لذا اختار لها " حسين أفندى " لأنه رجل طيب كان المرحوم أبوه رجلاً غيباً " (٤٥) لكن " حسين أفندى " (الرجل الغيبى الطيب كما كان يظن) أصبح " يسب الشرف بعد الزواج ، ويصر على أن يطلق بالثلاثة ، وأن يتنازلوا عن المؤخر والنفقة . وأن ينهوا الموضوع فى السر ، وإلا جعلهم مسخة الحى " (٤٦) ويدل أن يحمى " الحاج بدوى " الصبية ، نجده يهرع لقتلها " ليثبت للحى أنه رجل يغسل شرفه بالدم " (٤٦).

إذا كان " الحاج بدوى : - هنا - يبدو جانبياً على الصبية ، فإنه أيضاً مجنياً عليه من قبل زوجته " العجفاء " التى كرهها منذ أول ليلة ، ولم يستطع فيما بعد أن يحبها ، كما لم يستطع أيضاً أن يقاوم حرمانه ورغبته الملحة كلما رأى " سعدية " .

وفى قصتى " رجل " ، و " الرجل ذو الأزرار " يبدو الزوج أيضاً جانبياً ومجنياً عليه فى الوقت نفسه ، لكن الجانى هذه المرة هم الرؤساء فى العمل ، والمجنى عليه هى الزوجة التى تكتشف ضعفه وحقيقته مع الأيام مما يؤثر سلباً على علاقاتها به : " كنت أعجب من ساقى ، كيف يتقلان إلى ذلك الحد وأنا أسير من الصالة إلى حجرة النوم " (٤٧).

وتتأثر طبيعة العلاقة الجسدية بين الزوجين - لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - بالانقسام الكائن فى شخص الزوج * ، حيث يمتد هذا الانقسام ليصل إلى ذات الجسد ، بمعنى أن الزوج - فى علاقته الجسدية - يفصل بين أجزاء جسده المختلفة فلا يتعامل معها بصفاتها كياناً متكاملًا ويكون من نتيجة هذا الفصل أن تندهش الزوجة - فى " كيلو حلوة " : " لإقبال بركة " - لأنها لم تر زوجها " عارياً أبداً ، على الرغم من مرور عامين على زواجها (٤٨) " ضحكت صديقاتى وأنا أعترف لهن بذلك اتهمتنى أحدهن بالكذب ووصفتنى الأخرى بالخيبة " (٤٩).

ويتكرر هذا الملمح فى قصص " نوال السعداوى " حيث نرى الزوجة - فى قصة " رجل " - تصدم حينما ترى بالصدفة جسد زوجها " لأنها لم تكن تظن أن جسمه نحيل إلى هذا الحد ، وأن عظام كتفيه دقيقة وصغيرة بهذا الشكل " (٥٠) وفى " الرجل ذو الأزرار " يصل الأمر إلى أن تجهل الزوجة - بجوار ذلك - ملامح اسم ووجه زوجها بالكامل ، تقول مخاطبة إياه فى خطاب : " لا أخفى عليك سرّاً أننى لم أعرف اسمك الثلاثى ، إلا بعد زواجنا بخمسة أعوام كنت حتى ذلك اليوم زوجة مطيعة لم أكن أعرف ملامحك معرفة كاملة ، فأنا لم أنظر إلى وجهك نظرة كاملة أبداً " (٥٠).

(*) المقصود بالانقسام هنا هو توارث الشخصية لمبدأ الفصل بين الذات والموضوع ، بين الروح والجسد بين الحب والجنس ، إلخ .

ومن خلال استهجان كاتبات " الاتجاه الثانى " للصورة الكائنة للزوج في الواقع تبدو ملامح الصورة المفتقدة له والتي غيبت فور وجوده بواسطة السلطة - كما فى " البت وجيدة " : لفوزية مهران - بواسطة المجتمع - كما فى " الحب لا يدخل بيتنا " : لعائشة أبو النور - وأخيراً بواسطة الموت - كما فى " ما هو الحب " : لاسما حليم - " فالزوج شعبان الجزمجى " فى " البت وجيدة " كان لها بمثابة القلب الحنون كلامه حلو وطبعه حلو وتقبل .. " (٥٢) رغم كونه لا يقرأ ولا يكتب إلا أنه يتطوع ليحارب الإنجليز فى حرب القنال ، ورغم أنه غاب فى الحرب ، إلا أن زوجته تفتخر به : " بحس إنى عملت شىء " (٥٢).

وفى قصص " عائشة أبو النور ؛ تغيب الصورة المقبولة " للزوج من الواقع بينما تظل الصورة المثالية له كائنة فى " لاوعى " الزوجة ؟ ، وفى قصة " رجل ما بيننا " نجد الزوجة تهرب بوعياها - من " الزوج " - زاعمة وجود آخر تحبه وتتحدث معه طويلاً ، بل ويسكن جسدها ، بينما هى فى حقيقة الأمر ، تستحضر صورة زوجها - فى غيابه - فى سترته المعلقة فوق الشماعة الخشبية . وحين يثور الزوج مندهشاً من عقلها نجدها تصارحه بحاجتها إليه وافتقارها إياه : " تركنتى وانسحبت فجأة قتلنى بيدي بإرادتك ولكن بسلاحى بخطتك إنما بشروعى " (٥٣).

وفى قصة " الحب لا يدخل بيتنا " لعائشة أبو النور " تفسر الزوجة لزوجها سر جمود العلاقة بينهما وما آلت إليه من فتور ، فتقول : " لأننا لم نحب الحب فى إخلاص لأننا لم نصنه ولم نرعه .. لأننا أحببنا أنفسنا أكثر مما أحببناه هجر الحب عالمنا وقاطع بيوتنا " (٥٤).

هكذا يكمن فى إهمال أحد الطرفين للجوانب الإنسانية بينهما تقوض العلاقة الزوجية ، وفى قصة " رجل وامرأتان : لعائشة أبو النور " نجد العشيقة تفسر للزوجة سر هروب زوجها قائلة : " أنت فقدته يوم تصورت أنك أمتلكته إلى الأبد ونسيت أن كل شىء من الممكن أن يمتلك إلا المشاعر " (٥٥) وكأن الصورة المثالية للزواج لا تتحقق من فراغ ولا تبنى من مجهود فردى لطرف فحسب ، بل هو مجهود الطرفين ، يلزم لخلق الاستمرار .

لكن الواقع - فى قصص " اسما حليم " - يجهض كل محاولات الزوجين للتواصل ، حيث تفشل كل مشروعات الزواج الناجحة ، بالموت تارة - كما فى قصة " ما هو الحب " وبالسجن تارة أخرى " كما فى " بحث " لا ينتهى " والموت والسجن - هنا دالتان مرتبطتان بالواقع وشأنهما شأنه فى إجهاض مثل هذه المحاولات .

وصورة " الزواج " - لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " * تبدو أكثر نضجاً وذلك لنضج وعى كاتبات هذا الاتجاه بماهية العلاقة التوافقية ، والتي من شأنها أن تتصور فى " الزوج شريكاً) ، فلا تستحضره - فى وعيها - كقطب تنور من حوله - ككاتبات الاتجاه الأول - ولا تستبعد من عالمها لأنها ترى فيه المنافس الذى تضيق ذاتها بجواره - ككاتبات الاتجاه الثانى .

وتصور هؤلاء الكاتبات لماهية العلاقة - بين الزوجين - على هذا النحو يعتمد على فكرة الصراع الذى يحدث أثناء العلاقة ، لا عند نهايتها ، ذلك أن الانتصار الحقيقى - للعلاقة - يتحقق بوجود الجدلية التى تتضمن نوعاً من الصراع ، تتحرر أثناءها ذات كل من الطرفين ، " وعملية التحرير - هذه - تبدأ فى اللحظة التى يبدأ فيها الصراع ، وليس مجرد هدف يصل إليه الفردان عندما ينتهى الصراع " (٥٦).

ويتخذ الصراع مع " الزوج " معنى إيجابياً - فى قصص كاتبات " الاتجاه الثالث " حيث تتجمل به الحياة بل يصبح أجمل الأيام هو اليوم الذى يختلفان فيه . تقول البطلة فى " أجمل يوم اختلفنا فيه " لمنى حلمى " الاختلاف يجذبني إليه ويضفى على علاقاتنا سحراً " (٥٧) وحين تتزوج ** يكون شرطها الأول " أن يكون مختلفاً " والكاتبة إذ تسعى إلى الخروج عن النمط التقليدى من الأزواج إنما تهدف إلى الوقت

(*) صورة الزوج : لدى كاتبات الاتجاه الثالث " توجد فى قصص : " اعتدال عثمان " ، " لطيفة الزيات " ، " زينب صدقى " ، " منى حلمى " ، " سناء اليسى " .
(**) فى قصص : قبل أن يفتر الإحساس " و " لون عينيه " ، و " الدائرة الذهبية " بمجموعة " أجمل يوم اختلفنا فيه " .

نفسه إلى معارضة المسارات المرسومة لطبيعة الأنوار التي تشغلها الزوجات ، كما تهدف إلى معارضة أطر العلاقات المصنوعة اجتماعية والمحددة للجنسين " . بينما لا يتخذ الصراع في " بحر العشق والعقيق " : لاعتدال عثمان " شكلاً سافراً ، حيث نجد خضوعاً ظاهرياً من قبل الزوجة ، يعقبه انتقام سافر من الزوج يتشكل في صورة تعرية لحقيقة هذا الزوج ، حيث تجد في نفسها رغبة شديدة في الانتقام منه تعويضاً عن القهر التاريخي - تقول : " غضب أهوج يملكني ، تنفجر في تواريخ القهر والأذعان .. سطوته الذبيحة تتفتت وتتأثر بين أعضائي نار وجليد " (٥٨) فهي أسيرة رغبة داخلية تدفعها إلى كشف السر الذي سرعان ما ينتشر في المدينة ، فيعرف البوليس ويتحول الزوج إلى طريد قد انتهت حياته .. ودلالة سقوط الزوج " مارد " - هنا - يعنى رمزياً انتهاء هذا النمط المزدوج من الواقع وذلك لاكتشاف - المرأة - حقيقة أمره .

وتكتشف الزوجة في " الشيخوخة " اللطيفة الزيات " ماهية العلاقة السوية باكتشافها أهمية الصراع ، وموقعه من التجربة الإنسانية وذلك من خلال إدراكها أن الصراع هو الرحلة . لذا يصبح أن " المهم هو الرحلة ، ليس ما تتمخض عنه الرحلة مواصلة الإنسان للسعي ، وليس ما يتمخض عنه السعي الإنساني .. يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشها وهو يسعى ، الرحلة هي الواحة الخضراء ... " (٥٩) وكان التحرر الحقيقي للذات للزوج والزوجة إنما يحصل " داخل عملية التحرير ، أي في أثناء الصراع من أجل التحرر ، لا عند نهايته " (٦٠) .

وتتميز الدوافع إلى الزواج - لدى هؤلاء الكاتبات - بكونها دوافع فردية داخلية ، أو بمعنى آخر نابعة من الاحتياج الشخصي للفتاة ، أكثر منه نابعة من إرادة خارجية (متمثلة في الأب أو الأسرة) ، وهذا في حد ذاته دال على ازدياد درجة نضج البطلة / الكاتبة وقد أصبحت تعي ذاتها .

فالفتاة فى قصص " زينب صادق " تندفع إلى الزوج أما تلبية لحاجة العاطفة والجسد (كما فى ثلاثة " وجوه للرجل) ، أو تحقيقاً لمطلب حلم فردى فى السفر (أحلام فى بلاد بعيدة) أو فى الحرية والانطلاق بعيداً عن الأهل (الحصان الجامح) ، أو فى تحقيق قدر من الرفاهية (من يقود السيارة) . بينما تجد الفتى ينساق وراء دفع الأهل له لاعتقادهم فى حمايته من إغراء المرأة الأجنبية (أيام البطولة ، فرسان الأرض ، العمر الثانى) ونجده فى " المطاردة " يتزوج - لا شئ - سوى الهروب من الإحساس بالوحدة والغربة ، وفى قصتي " القلب يخفق بالحب " و " من يقود السيارة " يندفع لفكرة الزواج لتحقيق زغبته فى السيطرة والإحساس بالقوة ومقارنة الدوافع - هنا - لدى كل من الطرفين من شأنها أن تعكس قدراً من الاستقلالية والنضج تميزت بهما الزوجة - هنا - على الرجل / الزوج .

فالزوج يعترف فى " أغلى شئ عنده " بأنه قرر الزواج بأجنبية لا لربه لها ، بل لأنه أراد " أن يستحوذ على هذه الشقراء ليتباهى بها أمام أهله البسطاء " (٦١) وفى " البحث عن الزوجة " يدرك بعد اختياره لزوجته التى " لم تكن فيها كل الصفات التى رغبها فى امرأته . بل كانت فى أشياء كثيرة عكس ما أراد . ومع ذلك تزوجها ، وأيقن أنه لم يكن ينتظرها . بل كان ينتظر أن يكون مستعداً للحب والعطاء " (٦٢) وحين قرر الزواج فى " من يقود السيارة " اختار فتاة تصغره بخمسة عشر عاماً بفكرة أن يرببها على هواه (٦٣) .

وتكون الخيبة هى النتيجة الحتمية التى يجنيها الزوج لارتباطه بزوجة بناء على هذه المقدمات - السابقة - وفى إطار الزواج يدرك خطأه : " لم نلتفت لحياة كل يوم وطبائع كل فرد واختلاف أفكارنا وأعمالنا وهواياتنا " (٦٤) فالزوجة التى اختارها - فى " من يقود السيارة " - ظلت " على حالها تأخذ ولا تعرف معنى العطاء " (٦٥) بينما هو " كبير .. تعب وأفلس .. وبالرغم من أنه أطلعها عن تناقص أرضه ودخله لم تهتم " (٦٥) لذا يدرك أخيراً - فى " أيام البطولة " - أن زوجته " تغيرت .. لم تعد مستكينة للحياة التى اختارها هو لها " (٦٦) - وفى " أغلى شئ عنده " يفاجأ بقرارها السفر إلى بلادها ، حينئذ " يدرك أنه عاش فى وهم كبير " (٦٧) وحين يكشف - فى الحقيقة - أنه لا ينبج - سألها عن أبنائه الخمسة " منهارة اعترفت له أن

الأب الحقيقي هو " ابن عمه " .. ذهل الرجل .. حاول أن يقول شيئاً .. حاول أن يهجم على زوجته ليخنقها لم يستطع ، وقع على الأرض فاقد النطق " (٦٨).

ويحكى " الزوج " - فى أصل العطف : لسناء البيسى - عن خيبة أمله فيقول : " ربما كانت العلة أنى اخترتها من بلد غريب .. معها الكلام قد انتهى . لغة التفاهم أن نزوم كالحيوانات . عادت أجنبية مرة أخرى تسرب طوفان اللهفة فى قنوات التعود والمعاشرة . صرنا مجرد مساهمين فى شركة يحكمنا نوع غريب من النواميس المبهمة .. أتأملها هذه العجوز المجففة هى نفسها الغادة الشقراء التى رقصت معها على ضفاف البحيرة واحتضنتها على قمة جبل الثلج .. فى ذلك الوجه القاسى أبحث عن معبودتى فلا أجد من ماضيها سوى زرقة باهتة فى عينيها " (٦٩).

والكاتبات هنا يتركن العنان لشخص " الزوج " كى يعرب عن همه ، وماهية نظرتة إلى المرأة / الزوجة لذا تبو صورته أكثر نضجاً ، حيث نراها من مختلف أبعادها ، فهو : الآخر " يعانى ، لا يشغل موقع الجانى - فحسب - كما هو لدى كاتبات " الاتجاه الأول " فحسب - بل " هو " - أيضاً مجنى عليه من قبل الزوجة التى ترى فيه " ملكية خاصة " (٧٠) بل تظن فيه أنه " فالنتينو " مع أن الآخر مات وزوجها فقد سحره وحيويته وأناقته وماهيته على يديها (٧٠).

ويعكس مثل هذا الموقف رؤية محايدة ، وغير منحازة - من جانب كاتبات " الاتجاه الثالث " - تجاه الرجل / الزوج ، أو المرأة / الزوجة - لهذا لا نجد نمطا محدداً لديهن للزوج . فبينما نجد " الزوج " - فى قصص " بلا زواج " : لوفيه خيرى " ، " وكيد الرجال " : لسلى بكر " و " بحر العشق والعقيق : لاعتدال عثمان " و " على ضوء الشموع " : للطيفة الزيات - هو صاحب الشخصية الطاغية .. التى ظلت تسيطر على الأسرة لأكثر من نصف قرن " (٧١) إلا أنه لا يستمر ، حيث يموت فجأة ؛ ووفاة الزوج " - هنا - تعد مؤشراً رمزياً إلى انتهاء / رفض مثل هذا النمط من " الأزواج " .

وفى قصتى " إمراة إدارية " ، و " لست أنا " لوفية خيرى " نجد نمط الزوج المغلوب على أمره - أمام الزوجة - حيث تجده يشعر بالغربة فى منزله ، لأنه " يشعر أنه مملكتها هى ، هى عقله المدبر ، وأيضاً إاداته المنفذة .. وما هو سوى أحد رعيته

الذين يأتَمرون بأمرها .. وجوده فى ذلك المنزل أو غيابه عنه سيان عندها " (٧٢) وفى
لست أنا " تهجره ، وتفضل العيش مع زوج آخر سرعان ما يموت ويتركها وحيدة ،
حينئذ يدعوها أن تعود إليه ، لكنها ترفض مفضلة عليه العيش بمفردها ، لأنها
أصبحت تنتمى إلى عالم خاص بها .. لا علاقة له به " (٧٣).

وفى قصتى " الحصان الجامح " : لزينب صادق و " فنانة : لسناء البيسى " تلتقى
بنمط ثالث للزوج ، نمط لا يفقد الحيلة ليحصل على ما يريد ، فهو قد يتزوج بأكثر
من واحدة ، لا لشيء سوى لتبادل المصالح معهن ، فالأمر كله - فى نظره - مجرد
صفقة ، أو رغبة طارئة : وهو " لكثرة تجاربه يعرف متى يتوقف حتى لا يفقد زوجته ،
وتلك الحياة المريحة التى يتمتع بها من أموالها " (٧٤) ، لذا يفرض على الزوجة الجديدة
شرط السرية حتى " لا تخسر معاش زوجها المتوفى ، ولا يخسر زوجته أم الأولاد " . (٧٤).

والصورة الرمزية للزوج - هنا - قد تبدى ماهية العلاقة بالأب " (المطلق / الملاذ)
- كما فى " بحر العشق والعقيق : " لاعتدال عثمان " - حيث نجد الزوج هو البديل
للأب الذى يفسر بفقدانه ذلك الفقدان للملاذ وقد اجتمعت فى حضوره كل إمارات
وسلطة القهر الاجتماعى ، والقهر الذكورى أو الرجولى معاً : " سطوته الذبيحة تنفتت
وتتناثر بين أعضائى نار وجليد ، وصراخ وهجوع ، انين ممتد بغير انتهاء " (٧٥) وهو
إذ يحضر يغنى عن الحضور المتسامى المطلق ، بل إن " حضوره الكثيف يربكائنى ..
ينفث حضوراً آخر غير مرئى ، يصاحب حركاته المتأنية المحسوبة " (٧٥) ورائحته
تذكرها برائحة أبيها الفاخرة .. " وفى هذا السياق نفسه يمكن أن نرى فى فعل نزول
الرواية " أو البطلة إلى القبو الممنوع - دلالة على اقتراف الإثم بالمحرم .. شبهة قوياً
بين هذه البطلة وبين " الكترا " بالمفهوم الفرويدى " (٧٦).

والصورة الرمزية للزوج فى " الحصان الجامح " : لزينب صادق " هى الحصان .
حيث تتلخص كل أحلام الفتاة فى إيجاد رجل يشبه الحصان ، ودلالة رغبة الفتاة هنا
- هى الحب فى تحقيق درجة من الحرية والانطلاق والنشوة فهى تهرب من زوجها
الأول لأنه - فى نظرها - لم يكن مثل " الحصان الرشيق الذى جرى بها بين الحقول ،

وجعلها تشعر بالنشوة .. بل كان مثل حمار كسول " (٧٧) أما زوجها الثانى ، فقد تزوجته لأنها رأت فيه معالم الحرية والحياة التى تبحث عنها . فقد وجدته فجأة أمامها " رجل يشبه الحصان ، ينظر إليها .. ارتبكت وخفق قلبها إعجاباً وخوفاً .. حلمها يتحقق أمامها فكيف ترفضه ؟ " (٨٧).

إن تعلق الفتاة هنا بالرجل الحصان مرتبط برغبة كامنة فى " اللاوعى الجماعى " حيث نجد للحصان دلالات كامنة فى التاريخ العربى القديم ، تربط بينه ومعانى الخصوبة والشجاعة ، فالحصان قديماً " طوطم ومعبود .. يرمز إلى الشجاعة والكرم (الجواد والجودة) والخصوبة .. وفى القصة الشعبية مثلاً هو بطل ، جزء أساسى ، شخصية كسائر الشخصيات ، منقذ ، ومساعد ، ومكمل للشخصية الأولى " (٧٩) وربما تلك المعانى تفسر لنا حالة النشوة التى أحسستها تلك المرأة مع الرجل الحصان . فرغم أنها قد سبق لها وأن تزوجت إلا أنها عاشت معه فى حالة من الدهشة " هل كل هذه المباهج المعنوية والحسية فى الحياة وهو لم تدريبها ؟ ! " (٨٠)

هوامش صورة الزوج

- (١) د : ناهد رمزي : سيكولوجية المرأة ، ص ١٠٤
- (٢) د : كاميليا عبد الفتاح : سيكولوجية المرأة العاملة ٢٠-٢١
- (٣) د : ناهد رمزي : سيكولوجية المرأة ، ص ١٠٥
- (٤) نجية العسال : بعد طول انتظار ، مجموعة ، سطر مغلوط ص ١٠٣-١٠٤
- (٥) صوفى عبد الله : قطار السعادة ، مجموعة نصف امرأة ، ص ٢١
- (٦) أليفة رفعت : بدرية وزوجها : مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٤٤
- (٧) أليفة رفعت : هذه ليلتي ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٥
- (٨) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٥٩
- (٩) أليفة رفعت : هذه ليلتي ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٧ ص ١١
- (١٠) صوفى عبد الله : وانحسر الموج ، مجموعة نصف امرأة ، ص ٥٤
- (١١) أليفة رفعت : الحب يحترق مجموعة حواء تعود يادم ، ص ٢٣
- (١٢) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٨٨
- (١٣) أليفة رفعت : ليل الشتاء الطويل ، مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٧
- (١٤) صوفى عبد الله : فوق الموج ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ٨٠
- (١٥) أليفة رفعت : الوهم ، مجموعة صلاة الحب ، ص ٤٤
- (١٦) د : على زيعور : ص ٨٨
- (١٧) جانبية صدقي : شفتاه ، مجموعة شفتاه .
- (١٨) أليفة رفعت : منظر يعيد لمنذنة : ليل الشتاء الطويل ، ص ٥٤-٥٥
- (١٩) نفسه : ص ٦١

- (٢٠) صوفى عبد الله : وتنزل الستار ، مجموعة نصف امرأة ، ص ٢٣، ٢٤
- (٢١) صوفى عبد الله : نصف امرأة ، ص ٨
- (٢٢) د : على زينفور : ص ٨٧ ، ٨٨
- (٢٣) جاذبية صدقى : حلوى بلدى : مجموعة ليلة بيضاء ، ص ١٢٠
- (٢٤) أليفة رفعت : ليل الشتاء الطويل ، ص ٨
- (٢٥) جميلة العلايلى : بعد التجربة ، مجموعة الناسك ، ص ١٣١
- (٢٦) أليفة رفعت : صديقتى ، م . من يكون الرجل ، ص ١٨
- (٢٧) سعاد حلمى : دعنى أحطم أغلالى ، م . دعنى لزوجى ، ص ١٤٢
- (٢٨) نفسه : ص ١٣٨
- (٢٩) د : على زينفور : ص ٥٩
- (٣٠) أليفة رفعت : عالمى المجهول ، م . من يكون الرجل ، ص ٦١-٦٢
- (٣١) نفسه : ص ٥٧
- (٣٢) أليفة رفعت : الحدأة ، م . ليل الشتاء الطويل ، ص ٩٥
- (٣٣) جاذبية صدقى : أنت قاس ، مجموعة أنت قاس ، ص ١٠
- (٣٤) إقبال بركة : حادثة اغتصاب ، جريدة الأهرام .
- (٣٥) إقبال بركة : كيلو حلوة ، مجموعة كلما عاد الربيع ، ص ٥٦
- (٣٦) إقبال بركة : عارية فى قاع البحيرة ، كلما عاد الربيع . ص ٣٣
- (٣٧) هدى جاد : الحلم الذهبى ، مجموعة تعويذة حب ، ص ٢٨
- (٣٨) سكينه فؤاد : فرعون يفرق من جديد ، مجموعة ملف قضية حب ، ص ١٢
- (٣٩) هدى جاد : الحلم الذهبى ، ص ٣٩
- (٤٠) اسما حليم : الجزار ورصيده من الزوجات ، مجموعة أربع زوجات ورجل ، ص ٢٢٣، ٢٢
- (٤١) اسما حليم : نوسة اللى فى بيت الطاعة محبوسة ، ص ٢٤٠-٢٤١
- (٤٢) اسما حليم : درية هانم المعلقة ، ص ٢٤٦
- (٤٣) اسما حليم : لغز الباشمهندس ، ص ٢٩٦

- (٤٤) هدى جاد . الحلم الذهبي ، ص ٢٩
- (٤٥) نوال السعداوى : ليست عذراء ، م . حنان قليل ، ص ٤٥
- (٤٦) نفسه . ص ٤٦-٤٧
- (٤٧) نوال السعداوى : الرجل نو الأزار ، م . كانت هي الأضعف ، ص ١٢١
- (٤٨) إقبال بركة : كيلو حلاوة ، ص ٥٨
- (٤٩) إقبال بركة : عارية في قاع البحيرة ، ص ٢٠
- (٥٠) نوال السعداوى : رجل ، م . كانت هي الأضعف ، ص ١٠٤-١٠٥
- (٥١) نوال السعداوى : الرجل نو الأزار ، م . كانت هي الأضعف ، ص ١١٨
- (٥٢) فوزية مهران : البت وجيدة ، م . منزل الطالبات ، ص ١٤٠
- (٥٣) عائشة أبو النور : رجل ما بيننا ، م . ربما تفهم يوما ، ص ٤٦ ، ٤٧
- (٥٤) عائشة أبو النور : الحب لا يدخل بيننا ، م . الحب طفلنا الضال ، ص ٧٤
- (٥٥) عائشة أبو النور : امرأتان ورجل ، م . ربما تفهم يوما ، ص ٦٢
- (٥٦) انظر : هشام شرابي : البنية البطركية ص ١٠ - ١١
- (٥٧) منى حلمي : أجمل يوم اختلافنا فيه ، ص ١٣٩
- (٥٨) اعتدال عثمان : بحر العشق والعقيق ، ص ١٢٨
- (٥٩) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، ص ٩٦
- (٦٠) د . هشام شرابي . البنية البطركية ، ص ١٠
- (٦١) زينب صادق : أغلى شيء عنده ، م . ضاع منها في الزحام ، ص ١١١
- (٦٢) زينب صادق : البحث عن الزوجة ، م . أمنيات في ضوء القمر ، ص ٧٠
- (٦٢) زينب صادق : من يقود السيارة ، م . أمنيات في ضوء القمر ، ص ٢٢
- (٦٤) زينب صادق : ثلاثة وجوه لرجل ، م . عندما يقترب الحب ، ص ١٣٩
- (٦٥) زينب صادق : من يقود السيارة ، ص ٢٤-٢٥
- (٦٦) زينب صادق : أيام البطولة عندما يقترب الحب ، ص ١٠٨
- (٦٧) زينب صادق : أغلى شيء عنده ، ضاع منها في الزحام ، ص ١١٧

- (٦٨) زينب صادق : الحقيقة ، أنت شمس حياتي ، ص ١١٢
- (٦٩) سناء البيسي : أصل العطف ، م . هي وهو ، ص ٥٤-٥٥
- (٧٠) سناء البيسي : قطع المويليا ، م . في الهواء الطلق ، ص ٤٨
- (٧١) وفيه خيرى : بلا زواج ، م . أكثر من شيء ، ص ٢٧٤
- (٧٢) وفيه خيرى : امرأة إدارية ، م . أكثر من شيء ، ص ٢٥٧
- (٧٣) وفيه خيرى : لست أنا ، م . أكثر من شيء ، ص ٢١٣
- (٧٤) زينب صادق : الحصان الجامح ، م . أنت شمس حياتي ، ص ١١-١٢
- (٧٥) اعتدال عثمان : بحر العشق والعقيق ، ص ١٢٨
- (٧٦) انوار الخراط : يونس البحر والكتابة عبر النوعية ، إبداع ، فبراير ١٩٩٠
- (٧٧) زينب صادق : الحصان الجامح ، ص ١٤
- (٧٨) نفسه : ص ١٥
- (٧٩) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ١٧٢
- (٨٠) زينب صادق : الحصان الجامح ، ص ١٤

(٣)

"صورة الابن"

يتوازي موقع الابن - فى المجتمعات العربية - مع موقع المرأة / الأم ، فى جميع الأحوال ، بمعنى أن هناك تناسب طردياً بينهما بحكم العلاقة اللصيقة التى تجمع بين الأم والطفل .. وحيث أن فاقد الشيء لا يعطية ، فإن الأم المستعبده لا يمكن أن تنتج طفلاً متحرراً ، لذا يعد الابن امتداد للأم ، أيا كانت صورتها ، قوية كانت أم ضعيفة فهو لا بد أن يتوحد معها ؟ كـرغبة ضمنية فى تحقيق رموز القوة والحماية - فى شخص الأب وربما يرجع ذلك إلى طريق التفكير البدائى للطفل والتى - غالباً - تسقط على الأب كل صفات القوة والحماية .. " وإذا لم يكن الأب الفعلى قوياً وقادراً وقاهراً (سرعان ما يبحث الابن لنفسه عن هذا النمط المثالى " ^(١) للاب - الإله .

وعلاقة " الابن " بوالديه - فى هذا الاطار تظل انفعالية ، حيث يتعرض الابن لهيمنة الأم العاطفية التى تغرس التبعية من خلال الحب ، فتشغل فى " الابن " كل رغبات الاستقلال ، ثم يأتى دور الأب ليكمل عمل الأم ، يغرس الخوف والطاعة فى نفس الابن ، ويحرم عليه الموقف النقدى - مما يجرى فى الأسرة - حيث لا يسمح له أن يعمل فكره : أن ينتقد ، أن يحلل ، أن يتخذ موقفاً شخصياً ، أن يختار ، وهذا يشل بالضرورة تفكيره الجدلى ، ويعطل قدرته على التجريد " ^(٢) وينبنى على ذلك أن يقابل الابن صعوبات مع نفسه - فيما بعد - حين يود الاستقلال ، أو الانتقال بها من مرحلة التبعية إلى الاستقلال الذاتى ، ذلك أن هذه العائلة بتركيبها هذا (المبني على الطاعة والقمع) " تواصل غرس القيم والمواقف الذهنية التى تتصف بالتبعية ، وتبدو أهمية ذلك - من الناحية الاجتماعية - فى ما تغرسه هذه القيم فى ذات الأفراد : إنها تنشئ شخصاً يخشى الحياة والسلطة باستمرار ^(٣) فوسائل التربية - التقليدية - إذن لاتعده لأن يقارع ويناقش بمقدار ما تنمى فيه الالتواء والازدواجية والاعتماد على الكبير (الأب ، الأكبر) .

هكذا يرث الابن - فى " اللاوعى " - ثنائية الفكر التقليدى / الأبوى (التى تفصل بين الثنائيات المتضادة) فلا يستطيع - فيما بعد - " تقبل أطروحة التكافؤ مع المرأة ، وحتى لو أقنع بذلك ذهنياً ، فمن الصعب عليه أن يترجم تلك القناعة إلى حيز الممارسة والعمل " (٤) خاصة وأنه يعى تميزه - على أخته - منذ اللحظة التى وعى بها ذاته فى أسرته التى تحيطه بمعانى التفضيل منذ الطفولة بصفة كونه الابن الذكر ، لأنه يؤمن باستمرار الأسرة : يحمل اسم العائلة ، يعمل لا خوف عليه .. يرى الأب فيه تخليداً .. وعونا .. وجاه .. إلخ .. (٥).

تلك هى بعض السمات التى تصف الابن فى الأسرة العربية - بصفة خاصة - والتى تصفها قصص الكاتبات - كما سنرى - بصفة عامة ، على مختلف اتجاهات الثلاثة ؟

وتبنى كاتبات " الاتجاه الأول " (*) رؤية المجتمع إلى الابن " الذكر " الذى يضاف - بولادته - قيمة ومكانة إلى الأم (كما فى " الولد : جاذبية صدقى) ، فيحترمها الزوج - بعد إهمال طويل ، لا لشيء سوى لأنها أصبحت " الغالية أم الولد " أيضاً " لم تكن الناس تنادىها بكثير من الاحترام .. أما الآن وابنها زين شباب القرية فصار اسمها بقدر قادر " الحاجة " . يرمقها الرجال بإجلال ، أما النساء فتتودد لها .. " (٦) وفى قصة ليلة بيضاء " لجاذبية صدقى " تربو مكانة الجاموسة على مكانة زوجة الابن لا لشيء سوى لأن " الجاموسة والدة .. وصوت مولود فى البيت يرد الروح " (٧) ، لذا تأمر الحماة زوجة أبنها : " قومى اخدميه ! .. طبعاً والدة كلنا تحت رجلها .. نخدمها بعيننا " (٧).

وفى قصة " الوالدة " : لابنة الشاطيء " يهجر الزوج زوجته لكونها انجبت أنثى لا ذكر وتمر الأيام وتتجب الذكر ، لكنها لم تستطع قط أن تحمى طفلها من آثار تجربتها الخاصة فكما وقعت عينيها عليه ، تراءت لها صور بشعة متلاحقة ، من قسوة الذكور وجمودهم " (٨) وفى نفور " الأم " - هذا - رفض غير واع للتقاليد السائدة والتى من

(*) تبدو صورة الابن لدى كاتبات "الاتجاه الأول" فى كاتبات : ابنة الشاطيء ، صوفى عبد الله ، جاذبية صدقى نجيبة العسال ، أليفة رفعت .

شأنها أن تختزل قيمة كيان المرأة / الأم وتحصره في إنجاب الابن. في حين أن هذا الابن في قصة " الخاسرة " لابنة الشاطيء : يجحد فضل أمه حينما يكبر ويسافر بعيدا عن الوطن ، " فقد قرر ألا يعود .. وحين عاد لم يذهب لأمه كى يسلم عليها .. خلع جنسيته المصرية وتنكر للأهل والوطن ، وأقام بينه وحياته الأولى سورا رهيبا من الجحود والنكران ! " (٩)

بل ويصل عقوق " الابن " - في قصة " بقايا رجل " لصوقى عبد الله - إلى حد قتل زوج " الأم " والقاء تهمة القتل على الأم ، التى تسجن زمنا طويلا ، ولا يجد " الابن " حينئذ مفر من الاحساس بالذنب ، فيهرب تارة بادمان الخمر والمخدرات وتارة أخرى يهرب بالانتحار !

وفى قصة " البعث " تصل الجفوة أقصى مداها ، فيعترف " الابن " أنه كلما اقترب من جسد أبيه أحس : أنه قطعة رخام أو صخر غريبة عنى .. حتى أنى لا أكاد أصدق أنى أنحدرت من صلبه " (١٠) ورغم أن هذا الابن يتساءل فى قصة " فى موسم الياسمين " من هو الملووم ؟ "عن تلك المشاعر الجامدة " فقد ضاع الحنين فى نفسه على مر الأيام " (١١) .. إلا أنه يدرك أخيرا - بعد موت أبيه - خطأه ، ويقول .. " لله درك يابى .. لكم أتمنى الآن أجثو بجانبك داخل قبرك .. أقبل كل جزء فيه تائبا مستغفرا .. لا عوضك عن جمودى الجاحد " (١٢).

إن إظهار الكاتب " الابن " - هنا - فى صورة العاق / الجاحد قد يعنى درجة من درجات الرفض المضممر لتلك القداسة التى يحيط بها المجتمع " الابن " دون الابنة ، ودون الأم .. لكنه لا يعنى - بحال من الأحوال - رفض الابن ، ذلك أن الأم / الكاتبة - تظل فى معظم القصص - أسيرة حبها للابن ، لكن كشيء تمتلكه الأم أساسا ، كجزء من كيانها . وهكذا تقع فى العلاقة التملكية .. (فطالما) تعيش علاقتها الزوجية ، تحت نفس الشعار التملكى .. فإنها تجد لنفسها تعويضا عن ذلك فى امتلاك الاطفال .. ويدفع الطفل فى النهاية ثمن تعويض المرأة عن الغبن الذى يلحقه بها المجتمع .. وبمقدار ما تتفانى فى أمومتها تطلب من طفلها التحول إلى شيء تمتلكه (١٣).

فالأم فى " أشواك الحنان " : لنجبية العسال " تفسد ابنها بتلبيتها له كل طلباته
فينشأ غير قادرا على الاستغناء عنها ، فبنقودها تساعد له ليتزوج ، وبوسطها
يلتحق بالعمل ، لكنه يعجز عن الاستمرار فيه ، لأنه لم يقبل المعاملة الخشنة من قريب
أمه - إلى أن فصل - حينئذ أدركت " الأم " بأنها أضرت ابنها ، كما أدرك هذا الابن
- متأخر - مغزى ودوافع " الأم " ، قال : " هذا ليس حبا يا أمى .. لبتك أحببتنى فعلا
ولكنك للأسف لم تحبى إلا نفسك " (١٤).

ولأن الأم تجد فى مستقبل ابنها معنى الإخلاص من كل شقاء - كما فى الحصى
والجيل " : " لنجبية العسال " - لذا تجاهد كي تحميه فى طفولته ، من عدوان الصغار
الذين كانوا " يعاملونه كما لو كان حيوانا مفترسا (فيوسعونه) ضربا ولكما .. ولم ينبج
منهم إلا بخروج أمه فزعة لتصب على رؤسهم كل الشتائم .. وحينئذ يتلاشى رعبه من
الشياطين الصغار ويجلس هادئ السريرة يرقب أمه " (١٥) - وحين يكبر الطفل ،
ويصبح شابا - فى قصة " ثمان عيون " وتطالبه العاملة بالأخذ بالثأر ويختلط عليه
معنى الرجولة ؟ .. نجده سرعان ما تطمئنه على صحة قراره (بترك الأخذ بالثأر) .

لكن الابن يكبر .. " شىء جديد طرأ على حياته .. أحست بهذا السور الذى
يحاول أن يقيمه بينها وبينه " (١٦) ، وتستثار غيرتها أيضا حين يتزوج هذا الابن ،
وتعرب عن نفرها من زوجته ، فى صورة علنية - فى قصة " شىء أقوى منها "
لصوفى عبد الله - وحينئذ يجد الابن نفسه "يعانى تمزقا عنيفا بين تعلقه المتين بأمه
وتأله الشديد " (١٧) من تصرفها ازاء زوجته .

هكذا بدت صورة الابن - لنا - لدى " كاتبات الاتجاه الأول " فقط من
منظور " الأم " (*) مما أثر سلبا على باقى معالم صورته الفنية ، حيث ظل عالمه
الداخلى - بالنسبة لنا - عالما مجهولاً ، وعلى لسان الأم ادركنا ردود أفعاله

(*) قلما تحدث الابن بصوته (أى بضمير المتكلم) عن نفسه ، فى قصص كاتبات الاتجاه الأول عدا
قصتين حدث فيهما ذلك - هما : " البعث " ، وفى موسم الياسمين " : لأليفة رفعت .

(سلبا وإيجابا) ، ولم تبدو لنا ثمة عوالم داخلية خاصة به ، نرى من خلالها معالم شخصية هذا الابن .

وتنقد كاتبات " الاتجاه الثانى " (أمثال : " نوال السعداوى " و " عائشة أبو النور " بواقع الابن ، وما آلت إليه شخصيته بفعل علاقته بالأم والأب ؟ .

" فالابن " فى اغتصاب : " لعائشة أبو النور " ، وموت معالى الوزير " ، وكانت هى الاضعف والجريمة العظمى : " لنوال السعداوى " يبدو فى حالة تعلق نرجسى بالأم ، فى مقابل إحساسه بالكراهية تجاه الأب وبينما نجده يحاول الالتصاق بأمه ، واضعا رأسه فى صدرها ، حيث كان " يريد أن يمتزج بها مرة أخرى " (١٨) نجده . يعترف بتكوين " شعور خفى متزايد بالكراهية تجاه أبيه " (١٩) والكاتبات - بهذا - يضيفن جوا " أدبيا " حيث التركيز على حب الابن الشديد " للأم ، فى مقابل الرغبة فى تغييب الأب ، أو القضاء عليه ، إلى جانب تركيز الكاتبات - هنا - على اعتلال صحة الابن الجسدية ، والنفسية فى آن واحد . فالابن - فى " اغتصاب " يكبر ولديه رغبة فى خنق زوجته ، وقتلها كلما اقترب منها . وفى " كانت هى الأضعف " نجده إلى جانب عجزه الجنسي " لم تورثه أمه غير القبح والضعف " وكأن الكاتبات بهذا يؤكدن على قدرة " الأم " المستلبة على أن ترد إلى ابنها نفس البضاعة التى أخذتها من زوجها ، ومن أبيها من قبل .. بمعنى أن المرأة / الأم " التى قهرت فى جسدها ، سوف تقتص دون أن تدرك بتنشئة رجال فاقدين للقدرة الجنسية ، للقدرة على الحب والمتعة " (٢٠) فالابن يعترف بكراهيته للفتاة التى تنوى الأم تزويجها إياه ، لا لسبب معين ، فقط مجرد إحساس ، بل " ويود لو مزقها بأسنانه أربا ... - أو صب عليها ماء نار ففتتها " (٢١) .

وفى موت معالى الوزير سابقا يعترف الابن - على مدار كل القصة - للأم بأخطائه ، تقريبا إليها وفى تقريريه يتهم نفسه بالتسلط من هم أقل منه (مرء وسية)

مقلدا بذلك إياه : " تعود أن أكتم كراهيتي .. ولا انفس عنها إلا في مكتبي مع الرؤسين ، أو في بيتي مع زوجتي ، كما كنت أرى أبي يفعل مع أمي .. " (٢٢) وبهذا يعكس الابن " الثنائية " ليس في علاقاته مع أبيه فحسب - حيث يظل الخضوع هو سمة علاقته مع الآخرين وهم الرؤساء ، والرؤسين - وكأن " الذي تربى على صرامة " الأب " (*) وعلى سلطة العقاب في الطفولة ، لن يتحرر من فعاليات تلك التربية التي لن تنفك عن توجيهه واعى ، وبدون وعى ، لسلوكه الفردي ، والاجتماعي ، في بيته ، وفي مهنته وسائر نشاطاته .. " (٢٣).

هكذا تظهر " صورة الابن " - لدى الكاتبات " الاتجاه الثاني " - أكثر نضجا . وذلك لتكشف عالمه الداخلي - لنا - بكل ما يمر به من أخطاء تتم عن أخطاء تتم عن خلل ما في شخصيته . أيضا اتاحت الكاتبات لشخصية الابن فرصة الحديث عن الذات بضمير المتكلم (**) والغائب مما أظهر جوانب عديدة في ملامحها .. ولكن يبقى أن تقول : إن هؤلاء الكاتبات اهتممن فقط بإظهار الشق المريض في صورة الابن ، والذي أردن به أن يعكس العيوب الكامنة في التنشئة الاجتماعية - للابن الذكر - وفي الوقت نفسه أغفلن الوجه الإيجابي السوي من شخصية هذا الابن .

وترصد كاتبات " الاتجاه الثالث " الصورة التي آل إليها الابن ، والتي آلت إليها العلاقة مع الوالدين ، كروية إجمالية توضح المصير الحتمي الذي تنتهي إليه العلاقة " الهرمية " داخل الأسرة ، والتي ترى في الابن معنى الفرع ، أو الامتداد .

فالابن في " ذلك الشيء المهم " : لوفية خيرى ، يعود بذاكرته إلى الوراء " ليرى نفسه بعين الخيال .. ويرى أمه راقدة بجانبه ، تهمس لمن حولها .. ولد " .. لقد استطاع حينذاك أن يثير نفس الضجة . ونفس هذا الشعور بأن شيئا هاما قد حدث .. لكنه لم يصبح بعد ذلك الشيء المهم " (٢٤) ، فقط بدأ يحس أنه " ذلك الشيء التافه غير المهم " (٢٤) . وتصبح مشكلة هذا الابن " هي الاحساس بالتناقضات بين صورة الذات

(*) كما في قصتي " موت معالي الوزير " و " الجريمة العظمى " : لنوال السعداوى .

(**) كما في قصتي : كانت هي الاضعف : لنوال السعداوى ، واغتصاب : لعائشة أبو النور .

فى الماضى وصورتها فى الحاضر ، بين مشاعر الخيبة وانعدام القيمة التى يحسها فى الواقع ، ومظاهر الاعجاب والفخر ، تلك التى أحاطت به - حينما انجب ولدا - لتحسسه أنه قد أصبح مرة أخرى ذلك الشيء المهم ! .

وعلاقة هذا الابن بأبويه - تبدو فى " بساط الريح " : " لسلوى بكر " - جوهرها الغربية ، حيث يظل الابن غائبا بصفة دائمة بفعل السفر ، والسفر هنا يحوى فى داخله معانى التحول ، لأنه يعنى - رمزيا - رغبة فى الفرار من الزمان والمكان " من المتغير إلى الأزلى ، من الزمان إلى للزمان ، من عالم الواقع إلى عالم المثل ، من الفوضى إلى النظام " (٢٥).

فمعالم " الابن " تغيرت - فى عيني الأم - بفعل السفر - كما من " بينى وبينه بلاد وبحور " لسناء البيسى - فقد أصبحت تراه ، وكأنها لا تراه ، فقد " تبدل تماما .. رجل آخر غريب .. حاجزا بيننا لا يرى كأنه خلف زجاج فاترينة " (٢٦) وتظل الأم فى دهشتها تتسائل " هذا الرجل نو المظهر الأجنبى .. حملته أحشائى شهوياً " (٢٦).

وفى قصة " أصل العطف " : لسناء البيسى " تفتر علاقة الابن بوالده بمجرد تجاوزه مرحلة الطفولة ، فالمرافقة وفى أسى يتحدث هنا الأب عن هجر ابنه قائلاً : " راح .. انسلخ ، لم يعد ينادينى " بابا " يلقبينى بالدكتور وأناديه بدورى يا دكتور .. يهز رأسه بوقار مؤمنا على كل أرائى كمجaraة لطفل يهذى .. يمد لى يده الباردة ، وفى عينيه الزرقاوين بئران غاصتان باللامبالاة " (٢٧).

وفى قصة " الياسمين بعد الأربعين " : لسناء البيسى " يثير الاقتراب من الوالدين مشاعر ضجر الابن فقد " انجباه وقد تجاوزا الأربعين .. عاش طفولته وحيدا فى جو من الشيخوخة والمرض والتذمر وعندما أصبح شابا وجد نفسه حبيسا بين طفلين تكسوهمما التجاعيد .. أنانية الكهولة التى لا يستطيع ردعها أو عصيانها . إنهما يحقران شبابه الذى وصل إليه بلا كفاح أو مصاعب يسفهان آراءه لأنه صغير غير مجرب . يتفاخران عليه كأن شيخوختهمما امتياز لأنها زاخرة بتجارب الحياة " (٢٨).

" فكر ألف مرة أن يهرب ، يهاجر ، يتبدد . يتزوج ويعيش معهما ؟ سيخلق لنفسه المشكلة . لن تحتل هى وإن يطيقاهما يبتعد بها ! ولن يترك من لا قوة لهما " (٢٨)

ويموت الوالدان ولا يشعر الابن حينئذ بأنه وحيد فقد أسرع وأغلق حجرتيهما بالمفتاح " وطوح به بعيدا من نافذ المطبخ " كمن يطوى صفحة مضت ، لا يود الرجوع إليهما ثانيا .

هكذا تنضب مشاعر الحنين بين الابن ووالديه ، كنتيجة حتمية تشير بها الكاتبة إلى نوعية الخل الكائن في العلاقة الهرمية داخل الأسرة العربية التقليدية . أيضاً ملامح صورة الابن - لدى كاتبات هذا الاتجاه - تتأثر بنوعية تلك العلاقات المفترية ، فتبدو هي الأخرى مغتربة ، بلا ملمح ظاهر يميز هويتها أو يعكس جوهرها الخفى ؟ .

"صورة الأبن"

- (١) انظر : مها محمد أبو النصر : تطور مفهوم الرمزية في التحليل النفسي ، ص ٢٣٦ ، ٢٤٧ .
- (٢) انظر : د : مصطفى حجازي : التخلف الاجتماعي ، ص ٨٢ ، ٨٣ .
- (٣) انظر : د : هشام شرابي : البنية البطركية ، ص ٥٢ .
- (٤) نفسه : ص ١٠ .
- (٥) د : علي زيعور : التحليل النفسي للذات العربية ، ص ٧٦ .
- (٦) جاذبية صدقي : ليلة بيضاء مجموعة ليلة بيضاء ، ص ١٥ .
- (٧) نفسه : ص ٢١ ، ٢٢ .
- (٨) ابنة الشاطيء : الوالدة ، مجموعة سر الشاطيء ، ص ٢٢ .
- (٩) ابنة الشاطيء : الخاسرة ، مجموعة سر الشاطيء ، ص ١٢٣ .
- (١٠) أليفة رفعت : البعث ، مجموعة صلاة الحب ، ص ٧٢ .
- (١١) أليفة رفعت : في موسم الياسمين ، مجموعة من يكون الرجل ص ١٥٧ .
- (١٢) أليفة رفعت : البعث ، ص ٧٤ .
- (١٣) د : مصطفى حجازي : التخلف الاجتماعي ، ص ٢٢٣ .
- (١٤) نجيب العسال : أشواك الحنان ، مجموعة كل هذا لأنها حواء ص ٩٦-٩٧ .
- (١٥) صوفي عبد الله : لحظة تجلى ، مجموعة نبضة تحت الجليد ، ص ٥٢ .
- (١٦) صوفي عبد الله : بلا حدود ، مجموعة شيء أقوى منها ، ص ٣٤ .
- (١٧) صوفي عبد الله : شيء أقوى منها ، مجموعة شيء أقوى منها ، ص ١٠ .
- (١٨) نوال السعداوي : كانت هي الأضعف ، مجموعة كانت هي الأضعف ، ص ٨ .
- (١٩) عائشة أبو النور : اغتصاب ، مجموعة ربما تفهم يوما ، ص ٩٨ .

- (٢٠) مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى . ص ٢٢٦ .
- (٢١) نوال السعداوى : كانت هى الأضعف ، ص ١٢ .
- (٢٢) نوال السعداوى : موت معالى الوزير سابقا ، مجموعة موت معالى الوزير ، ص ٧ .
- (٢٣) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٤٦ - ٤٧ .
- (٢٤) وفيه خيرى : ذلك الشئ المهم ، مجموعة أكثر من شئ ، ص ١٩٦-١٩٧ .
- (٢٥) د : طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى ، ص ١٦٨ .
- (٢٦) سناء اليسى : بينى وبينه بلاد وبحور ، مجموعة هى وهو ، ص ٦٦٧ .
- (٢٧) سناء اليسى : أصل العطف ، مجموعة هى وهو ، ص ٥٤-٥٥ .
- (٢٨) سناء اليسى : الياسمين بعد الأربعين ، مجموعة هى وهو ، ص ١٩٧-١٩٩ .

"صورة الأخ"

تبدو صورة "الأخ" فى القصص النسائي - هامشية بمعنى ندرة وجودها (كشخصية رئيسية) فى النصوص القصصية ، إلى جانب ضعف تأثيرها (فنيا) على النسيج القصصى - وذلك من خلال ضعف تأثيرها على شخصية البطلة/الأخت ، ربما ذلك لأن دورى الأب والزوج يشكلان دورا جوهريا فى حياة المرأة ، يليهما فى الاهتمام وجود " الابن " ، ثم "الأخ" .

ودور " الأخ " يتأثر - إلى حد بعيد - بوجود الأب فى الأسرة . بل ويتناسب معه - أحيانا - تناسبا عكسيا أن دور " الأخ " يصبح دوراً رئيسياً فى حالات ضعف شخصية " الأب " بموته أو غيابه ، على حين تظل شخصيته هامشية طالما كان الأب حيا قوياً .

فالأب فى قصص : " نفوس غليظة " ، وبين الحصص ، و " إحدى وثلاثون شجرة جميلة " (*) - على سبيل المثال - توفى لذا بدت شخصية " الأخ الأكبر " متضخمة ، حيث أصبحت له سلطة ومكانة فجأة . بينما نجد دوره يتضاعل بجوار الأب - فى حياته - كما فى أربعة رجال وفتاة (*) وليصير لوجوده اعتباراً لقوة شخصية " الأب " فى الأسرة .

ويتمثل الأخ الأكبر شخصية أبيه - داخل الأسرة ليصبح امتداد له بعد وفاته ؛ لذا يصبح فى الغالب - متسلطا على أخوته ، متماهيا فى الوظائف التى قد توارثها عن الأب فى العائلة . ربما لأنه قد حاز منزلة أولى فى أسرته منذ أن لاحقه الأب بالوصايا ، والرعاية " وقد يكون العناية به مجرد تعود على العناية بالرائد ، بأول مولود . لكنها ملحوظة هامة تماماً ، لعلها استمرار النظرة الاسطورية لبكرية .. ليساعده فى الإنتاج وإدارة البيت والسهر على شرف الأخوات " (١) .

(*) نفوس غليظة : مجموعة " الجورب المقطوع " ملك عبدالعزيز .
بين الحصص : مجموعة " سجن النساء " : أسما حليم .
إحدى وثلاثون شجرة جميلة : مجموعة مقام عطية : سلوى بكر .
أربعة رجال وفتاة : مجموعة : أربعة رجال وفتاة : صوفى عبد الله .

ولا تتباين صورة " الأخ " لدى " كاتبات " الاتجاهات الثلاثة " ، فى هامشيتها أو فى شكل علاقتها بالأخت ، وربما يرجع هذا إلى ثبات الأدوار فى الأسرة العربية (عموما) وعدم تغيرها ، أو إلى هامشية هذا الدور (بصفة خاصة) ؟

فسمة القسوة فى الأخ الأكبر لازمة لشخصيته فى علاقته بالأخت ، فلا تتغير بتغير موقف الكاتبة أو اتجاهها فموقفه من أخته الصغرى لدى كل من : نجية العسال " فى " لم يكن حبا " ، وملك عبد العزيز " فى نفوس غليظة " وصوفى عبد الله فى أربعة رجال وفتاة " - من كاتبات الاتجاه الأول - لا يختلف عن موقفه لدى " نوال السعداوى " فى قصة من حياة طيبة " واسما حليم " فى " بين الحصص " - كاتبات الاتجاه الثانى ، وذلك أن الأخ لدى كليهما بمثابة القيد الذى يعوق حركة أخته ، فإذا كان فى " أربعة رجال وفتاة " يمنع أخته من العمل بالقوة ، فإنه فى قصة " بين الحصص " يجبرها أن تسكن داخلية بالمدرسة " كى لا يضايقها أحد بالمواصلات " (٢) فى حين أنها انتقلت من مدرستها القريبة إلى هذه المدرسة البعيدة متعمدة البعد ، كى تسنح لها فرصتها بالتعارف على آخرين تجد بينهم فرصتها فى الحب والزواج خاصة أنها أيقنت أن سبب عدم زواجها حتى الآن هو : " أن البيت بجوار المدرسة فلا يراها أحد ، وكل مدرسين المدرسة ليسوا عزاباً " (٢) .

وحين يشك " الأخ " فى خطيئة أخته مع رجل غريب ، فإنه لا يتورع من محاولة التخلص منها - كما فى " نفوس غليظة : ملك عبدالعزيز " ، و " قصة من حياة طيبة " لنوال السعداوى - فالأخ يبدو هو صاحب النفس الغليظة ، الذى يقتل أخته معنويا ، ثم يجهز عليها ماديا .. فهو بمجرد موت " الأب " أبغ " السيد الجديد " ورغم أنه يصغرها ببضع سنين إلا أنه قاد حياتها وزوج اختها الصغرى بمن تقدم لخطبتها هى وتتساءل هى : " أما كان يجدر بأخى أن يرده عن كليهما ، بدلا من أن يحرق قلبى ، ويحفر هوة بينى وبينها ؟ .. ما كنت استشعر غيرة أو حقدا لو أنه تقدم لطلبها أول الأمر ، ولكنه قصدنى " (٣) ثم لم يلبث حين رآها " أن صارح أخى أنه يريد أن يستبدل هذه بتلك .. لقد وجد لدى البائع سلعة أفضل ، فلماذا لا يرد الأولى ، ويحظى بالثانية ؛ " (٣) " وقد وافق أخى فى بساطة عجيبة " .. وتمضى السنون ، وتعيش هذه الأخت الكبرى

بمفردها فيتردد عليها الرجال وحين يعلم " الأخ " بهذا ، يذهب لقتلها .. لكنها لا تخاف بل تحيا تنتظره : " سيأتى ليقتلنى ... يظن أننى لم أمت بعد .. أه .. ولكننى قدمت .. مت من أمد طويل .. قتلنى هو وإن كان لا يذكر ولا يدري " (٤).

هكذا تتحول رابطة الإخوة من رابطة مودة ورحمة إلى رابطة تسلط وقهر . يتضامن فيها " الأخ " والتقاليد الجائرة على عزل الأخت ، بعد تشييدها إلى سلعة " رخيصة ، أو بضاعة راكدة ، قد ضاعت قيمتها بضياح المشتري أو الطالب .

وإذا كانت سلطة " الأخ " المكتسبة - هنا - تمثل الامتداد لسلطة " الأب " فإنها أيضا - لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " كزينب صادق " فى أسرار الحياة " وسلوى بكر " كما فى " إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء " لا تختلف كثيراً لأنه يظل رمزاً للسلطة التى تهدد كيان وراحة " الأخت " فهو فى " إحدى وثلاثون شجرة " يعمل ضابطاً وهذا العمل يحجم من حريتها فى الانتخابات ، وفى الخروج الفردى للدلاء بالرأى ، ومن أجله تواجهها أمها : ألا تعرفين أنه ضابط ، وأن مسلكك هذا يجعله مضطراً لترك عمله ؟ ألا تكفين عن الرعونة ، وتلزمين الصمت أبداً ، والله إن لسانك يستحق قطعه " (٥) .. وحينئذ لا تتورع هذه " الابنة " من الإمساك بالمقص ، وبالفعل بقطع لسانها " أليس هذا أهون من الانتحار " (٥) وفى قصة " أسرار الحياة " لا يختلف موقف " الأخ " كثيراً ، حيث نجده يقول مراضياً أبیه : " لا تخف ولا تحزن ، ستسجن ابنتك مدى الحياة ، لن تعرف الطريق إلا بصحبتنا ، ولن تعرف شيئاً من أسرار الحياة " (٦) .

هكذا يتمثل " الأخ " نور الأب ، مما يؤثر على شكل علاقته بالأخت وبدل أن تجمعهما روح الإخوة ، تفرقهما روح الصراع والتنافس ؛ (*) ذلك أنها منذ الصغر "

(*) لا تنحصر مشاعر الغيرة والتنافس فى العلاقة بين الأخ ، والأخت فحسب ، بل تتجلى - أيضاً العلاقة بين الأخ ، كما فى قصص : القاتلة : لبنت الشاطئ ، وكلهن عيوشه : لصوفى عبد الله ، والليل طويل " لجاذبية صدقى ، - حيث نجد محصلة العلاقة فى الصراع الذى يصل إلى حد القتل الذى لا يهدف إلى شيء سوى الحصول على المرأة . " فإبراهيم " على سبيل المثال - فى قصة " كلهن عيوشة " تنطوى نفسه على حسد وموجدة لهذا الأخ الذى لا يموت . والذى لا يتخلى عنه بالنجاح " (ص ١٢٩) ، بينما نجد هذا الأخ =

ألقى في روعها أنه صنف ممتاز ، ولم يكن عقلها يفهم سر امتيازها عليها ، وهو ابن أمها وأبيها ، لا فرق بينه وبينها إلا أنه يصغرها في السن " (٧) وفي قصة " الوالدة " تتذكر الطفلتان " دعوة الأهل لهما تعيشا لتحملا أخالهما ذكرا ، فخيل إليهما أنهما ما خلقنا لغير ذلك .. " (٧) . لكن هذه الطفلة تفجع - في " عندما تحلو الدنيا " : جاذبية صدقي - عندما ينقطع عنها الحنان فجأة حيث يتحول إلى أخيها " الولد " ، الطارئ ، الجديد الذي ولدته زوجة أبيها ، حينئذ تحس بالحاجة الحقيقية ليد أبيها لتمتد إليها ، وتقول : " حاولت مراراً أن ألفت نظر أبي .. دون جدوى " (٨) .

لكن الجانب المتعاطف من صورة " الأخ " - تجاه الأخت - قد يظهر مع موت الأخت - كما في سر الشاطيء : لابنة الشاطيء ، حيث نجده فجأة ، " ترك دراسته ، واشتغل بالبحث عنها يستأجر كل يوم غطاسا ، ثم يقف منتظر عودته ، فإذا كان اليوم مضى ، فاستأجر غطاسا آخر ، ومضى به إلى منطقة أخرى " (٩) . لكن الغطاسين فرغوا من البحث " وبقي الفتى المسكين عند البقعة .. ينتظر أن تنحسر إحدى هذه الموجات عن جسم الشهيدة " (٩) .. هكذا قد يصبح " الأخ " لأخته بمثابة الامتداد والبدل لشخصية الأب - في شقها الحامي (المنقذ / الملاذ) .

= متسامحا من وجهة نظر الكاتبة - لأنه يبتعد عن حبيبته التي تزوجت أخاه ، ويقنع بجوارها : " أنها اليوم زوج أخيه .. فليعيشا في بره ، وبها يراها في كل لحظة ، ويكفيه منها الحديث والنظر " (ص ١٣٩) هكذا تعكس علاقات الإخوة اضطرابات نفسية ، سلوكية تتجسد في جسد الأخ الأكبر أو في الفيرة من الأخ الأصغر أو في رفض البنت لذاتها .. إلخ ويتأثر هذا التفضيل بين أفراد الأسرة الواحدة ، غالبا ما تظهر أيضاً عقدة " قابيل وهابيل " كتعبير دفاعي (غير واع) عن الرفض لأسلوب التفرقة الذي يمارسه الوالدان في تنشئتهم للأبناء مما يخلخل دعائم الأسرة حيث يهيئوا للمجتمع ولديهم استعدادات نفسية غير صحية ولاسوية .. فالأخر ينشأ في هذه الأسرة إما كارها لأخيه كما في " الليل طويل " لجاذبية صدقي متسلطا على أخته كما في أسرار الحياة : لزينب صادق - ، أو تابعا ضعيفا لأهله - بصفة عامنة - مما ينعكس على مجمل تصرفاته على علاقته بأخوته حيث نجده في " الشهيدان لجميلة العلايلي ينساق لنصيحة أبيه (الرفض لزواج أخيه من الفتاة الفقيرة) بتخدير زوجة أخيه وإظهار النوم بجوارها أمام زوجة (أخيه) حتى يطلقها ، وفي قصة .. الورقة الصفراء : " لأمنية السعيد " يضعف أمام تهديد زوجة أخيه (السجين) : بالآعرب عن خيانتها وعلاقاتها الغامضة بالرجال ، نظير سكوتها على دليل مادي مكتوب في ورقة صفراء من شأنه أن يسجنه أو أخيه أيضا أو ينساق لتهديداتها ويخاف قانعا ، لكنه في صمت يفكر في قتلها .. إن انسياق " الأخ - هنا - وراء الأب تارة ووراء زوجة الأخ " تارة أخرى " لا يبرره حسن النية ، أو الخوف على الآخر ، فقط يعكس مدى الضعف وقلة الحيلة ...) ..

لكن نوعية هذا التعاطف تتأثر إلى حد بعيد بالمصلحة الشخصية حينئذ يتبدل التعاطف (مع الأخت إلى أنانية مشاعر الحماية إلى نقيضها ، ففي قصة : " نغناغ يابيه " لسناء البيسى " يموت الأب والأم ، ولا يتركسان سوى حجرتين وصالة للولد والبنت ، اللذين يكبران معا ، فيشعران مع الأيام بضيق المكان عليهما ولكن لا حيلة للأخت ، ولا جأه لها باق تراه سوى فى أخيها الذى أصبح لها " أخا وأبا وأما ، وعونا ، وعينا ، وعافية " (١٠) ونظرا لأنها لم تتزوج بعد ، فإنها تظل ترجوه " بنظرات ألا يسقطها عن عرش الغرفتين والصالة " (١١) ، بينما هو من أعماقه " يتمنى أن يخلعها من هذا البيت ليزرعها فى أى بيت آخر ، ترتبط بزواج يأخذها بعيدا عنه ويتركه ليتزوج المسمومة ، يعيش فى العمر يومين .. " (١٢) . لكن شيئاً مالم يتغير فى حياة " الأخت " ، لذا تتجمد حياته تصوير كخطواته المثقلة بينما صورته تتمثل له فى أحلامه فى " شجرة تنمو فى اتجاه عكسى ، الأوراق على الأرض والجذور نحو السماء " (١٣) .

هكذا يتأثر مؤشر نوعية العلاقة مع " الأخت " بنوعية الأزمات فى الواقع - بصفة عامة - وببنوعية التنشئة التى يرونها فى أسرهم - بصفة خاصة - كسياسة التفرقة بين الجنسين ، داخل هذه الأسر التقليدية / الأبوية - بما تتطوى عليه من فصل طبيعى بين " الثنائيات " المتضادة - ينشأ عنها بالتدريج إحساس بأن التفرقة أمر طبيعى ، مما يفتح الباب أمام مختلف أنواع التفرقة بين الناس .

إن صورة " الأخ " لدى الكاتبات " الاتجاهات الثلاثة " تبدو ثانوية " كما " من حيث وجودها فى القصص النسائى ، " وكيف " من حيث تأثيرها على نسيج أحداث هذه القصة - بصفة خاصة - أيضاً يبدو عالمها من خلال البطلة / المرأة - فى معظم الأحيان - حيث يقل أن تترك الكاتبة له العنان كي يعبر عن ذاتيته ، مما يؤثر سلباً على اكتمال الجوانب المختلفة من صورته .

الهوامش

- (١) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٧٦ .
- (٢) اسما حليم : بين الحصص ، مجموعة سجن النساء ، ص ٥٧ .
- (٣) ملك عبد العزيز : نفوس غليظة ، مجموعة الجورب المقطوع ، ص ٥٦-٥٧ .
- (٤) نفسه : ص ٥٢ .
- (٥) سلوى بكر : " إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء ، مجموعة " مقام عطية " ، ص ٨١ .
- (٦) زينب صادق : أسرار الحياة ، مجموعة ضاع منها فى الزحام ، ص ١٥ .
- (٧) ابنة الشاطيء : الوالدة مجموعة سر الشاطيء ، ص ٢٢ .
- (٨) جانيبة صدقى : عندما تحلو الدنيا ، مجموعة الليل طويل . ص ٧٥ .
- (٩) ابنة الشاطيء : سر الشاطيء ، مجموعة سر الشاطيء ، ص ١٢ .
- (١٠) سناء اليسى : نغناح يابيه ، مجموعة هي وهو ، ص ١٤ .
- (١١) نفسه : ص ١٦ ، ص ١٤ .
- (١٢) نفسه : ص ١٨ .

" الجزء الثانى "

التشكيل الفنى لصورة الرجل

عند الكاتبات المصريات

الفصل الأول

" الشخصية .. والتشكيل الفنى لصورة الرجل "

مدخل :

يعد "الصراع" أحد العوامل الرئيسية المؤثرة فى بناء شخصية الرجل القصصية - فى قصص الكاتبات المصريات - وتكمن أهميته فى قدرته على تحديد الشخصية القصصية وسلوكها فى الواقع ، وعالمها الداخلى "ذلك أن صراع الشخصية فى واقعها ، وبالظروف المعقدة التى تحيطها يعنى فى أبرز جوانبه استكمال ملامح الشخصية وتمكين المتلقى من إدراكها بأبعادها الفكرية والطبقية ، وبالتالي ممارسة حياتها والحكم عليها فنيا " (١) ، أيضا يمدنا الصراع بمعرفة النموذج ، والرؤية ، كما يعطينا الاحساس بمغزى القصة ومجراها ، ومن ثم يصبح بمثابة العمود الفقري فى القصة - بصفة عامة - بمعنى أنه ذو أهمية بالنسبة للشخصيات القصصية ، لأنه قد يكون خارجيا أى يدور خارج الشخصية ، فى البيئة أو المحيط ، أو داخليا : أى يعتمل فى أعمال الشخصية من الداخل ، وهو فى الحالين لا بد من أن يكون ذا قيمة ، وغير مفتعل ، حتى يمكن تقبله ، وليبلغ تأثيره فى النفس " (٢) .

وتخضع طبيعة الصراع الكائنة فى البناء الفنى لشخصية الرجل القصصية - هنا - لدرجة الصراع الذى تعانيه الكاتبة / المرأة فى الواقع مجتمعها مع الرجل ، والذى يتلخص - كما سبق أن أشرنا فى مدخل الرسالة - فى ثلاثة محاور : " محور المسابرة ، ثم محور المعارضة وأخيراً محور التردد ، وهذه المحاور / الاتجاهات كان من شأنها أن تحصر شكل العلاقة مع الرجل فى أشكال ثلاثة :

١ - علاقة خضوع .

٢ - علاقة تسلط .

٣ - علاقة توافق .

فنوعية الصراع الذى يعانى به الرجل - كشخصية قصصية - تخضع إذن لنوعية الرؤية - إلى الرجل بصفة عامة - تلك الرؤية تظل أسيرة موقع الكاتبة / المرأة من مجتمعها بصفة خاصة . أيضا صورته كبطل قصصى تبدو محورا لاهتمام البطلة وصراعها الذاتى ، فى مقابل التهميش للصراع الشمولى الإنسانى (*) - فى الغالب - أو بمعنى آخر أن الرجل ما زال يشغل موقع الصدارة من اهتمامها ، حيث ما زالت تدور عاطفيا ونفسيا فى فلكه .

وهذا من شأنه أن يعكس ماهية - حجم / موقع - الرجل من عالم المرأة بصفة عامة ويعكس التباين فى رؤية الكاتبات للرجل - مدى التباين الكائن فى صورة الذات - لديهن - والتي تؤثر إلى حد بعيد فى شكل العلاقة مع الآخر / الرجل ، وعنها تنفجر أشكال عديدة من الصراع داخل كيان الذات الكاتبة تتراوح درجاتها بين الرفض المضمر لسلطة الرجل - كما هو لدى كاتبات " الاتجاه الأول " والاحتجاج المعلن فى أحيان أخرى - كما هو لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - موقف ثالث يتسم بقدر من الموضوعية أو النضج الفكرى والفنى . ويتبدى هذا لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " .

(*) انظر نتائج بحث رسالة الماجستير " الروائية المصرية وصورة المرأة " : باب قضايا المرأة فى الرواية النسائية ؛ لتبين طريقة الروائيات - أيضا - فى تهميش القضايا العامة فى رواياتهن ، فى مقابل تركيزهن على القضايا الذاتية الخاصة .

" والصراع " بمعناه قد يعنى " التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذى يؤدي إلى الحدث فى المسرحية أو القصة ، وقد يكون هذا التصادم داخليا فى نفس إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو البيئة ، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى " (٢).

فوجوه الصراع ، بصفة عامة ، إذن أربعة : تبدأ بالصراع مع الذات ، ثم بالصراع مع قوى خارجية أقوى كالقدر ، ثم مع البيئة - ممثلة فى أفراد أو جماعات - (الآخرين) ، وأخيرا مع الآخر " (الفرد) .

وما يعنينا فى هذا الجزء - بصفة خاصة - هو الصراع الذى تعانى به الذات الكاتبة تجاه " الآخر " (الرجل) فحسب ، ومدى ارتباط هذا الصراع - وتأثيره - فى رؤية الكاتبة إلى ذاتها والعالم .

وما يعنينا أيضا - عبر هذا الجزء ليس هو التوقف عند الصراع فى ذاته ، إنما هو الإدراك لماهية تأثير الصراع فى تشكيل الكاتبات لصورة الرجل (فنيا) ، وذلك لتبين مدى نجاح أدوات ، التشكيل الفنى - لصورة الرجل - فى توصيل رؤية الكاتبة .

١ - وتتسم علاقات كاتبات " الاتجاه الأول " بالرجل - كما أشرنا فى مدخل الدراسة - بالخضوع ، خاصة فى الفترة ما قبل الخمسينات - حيث صورة الذات مفقودة ، ويتبع هذا الخضوع تبعية ضمنية تبني خلالها الكاتبة قيم الذات السائدة فى صور شتى : تبدأ من التقليد لكتابات الذات السائدة (الكتاب الرجال) ، وتنتهى بالالتزام بالرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية ، وهذا فى حد ذاته عن صورة الصراع الكائن داخل الذات الكاتبة وما تنطوى عليه من تماهى فى ذات الرجل ، بالامتثال لقيمه وإرادته .

وتتسم صور الرجل - لديهن فى فترة ما قبل الخمسينات بكونها ليست امتداداً للذات الأنثوية (للمرأة / الكاتبة) نظرا لكون هذه الذات ما زالت فى طور فقدان ، بل تبدو امتداداً لصورته الشائعة فى المجتمع ، والأدب بصفة عامة .

فالأفكار التي يعتنقها الرجل - لدى كاتبات هذا الاتجاه - هي نفسها الأفكار السائدة في واقع تلك الفترة ، بل إن مجمل الموقف الذي يعبر عنه هذا الرجل - في تلك الكتابات - هو نفسه الموقف الذي يتخذه الرجال في تلك الفترة من الواقع أو من المرأة ، أيضا معالم شخصيته لا نجدها تختلف كثيراً عن المعالم الشائعة / المتفق عليها في الواقع ، بما في ذلك نظرتة إلى المرأة بصفة خاصة ؟

وتلك الأفكار قد تظهر من مجموع صفاته التي تتفق على سماتها كاتبات تلك الفترة ، واللاتي يضعنه في موقع الصدارة - موقع الفعل أو الحدث - بينما نجدهن يضعن المرأة / البطلة في موقع رد الفعل ، موقع الانفعال بالحدث ! .

ومجموع صفات الرجل - القائم في قصص تلك الفترة - تجعل منه القوة التي تحتّم بها المرأة ، والعقل الذي يحجم من جموح المشاعر - كما في " راعية الغنم " : لجميلة العلالي " - لما له من تفكير منطقي قوام - كما في الزاهد : لجميلة العلالي - يفوق تفكير المرأة ، ويتفوق عليه - كما في " الشهيدان : لجميلة العلالي - وفي مقابل هذه الصفات نجد الكاتبة ترصد ملامح للمرأة مجملتها إياها في صفات مقابلة ، نسماها بالسلبية - كما في " حدث أمنة : لسهير القلماوى - والتقلب كما في " خلود : لسهير القلماوى " - والانفعالية والضعف أمام رغباتها - كما في " راعية الغنم " .

وكان هؤلاء الكاتبات بهذا الرسم المعتمد لشخصيات كل من الرجل والمرأة ، يعدن صياغة الأفكار الشائعة عن الأدوار الاجتماعية الثابتة / المحددة لجنسين - مسبقا - في الواقع ، والصورة الشائعة للمرأة - هنا - تقترب من نموذج " المرأة الدمية " لترمز إلى انفعالية وضعف وسطحية النمط الأنثوي بصفة عامة .. أيضا النموذج الأنثوي المستحسن - لدى الرجل / البطل - هي المرأة الطفلة - كما في قلبان في ذبول : لابنة الشاطي - في مقابل النموذج المستهجن لديهن - وهو نفس المستهجن لدى الكتاب / الرجل - وهو نموذج المرأة " اللعوب " ، أي التي تلعب بقلوب الرجال بتسخيرها ثم نبذهم ثم بالاستغناء عنهم ، أو استبدالهم - كما في " خلود " لسهير القلماوى وتصفها الكاتبة الرواية - مستنكرة صنيعة - قابلة : أه ما أمكرها إنها لما أيقنت من قلبه عبثت به " (٤) .

وتعنى الكاتبات - هنا - يخلق جو رومانسي يتحضر مقوماته في الاعتداد بالعاطفة ، وما ينتابها من جموح يتسم به جميع الرومانسيين ، لأن وعي البطلة بهذه

العاطفة لا يكون كما هو سائر لدى الإنسان العادى ، بل كما تفهمه هى بتمايز وتفرد ، لأنها تصبح - فى عاطفتها - لا تحب كسائر الناس ، بل هى محبة - على طريقة الرومانسيين - حبا عنيفا يدفعها إلى الانتحار - كما فى " راعية الغنم " على سبيل المثال - فى حين أن الناس الطبيعيين - فى موقف حياتهم العادية لا ينتحرون إذا فشلوا فى الحب ولا يهيمون إلا بعد معرفة طويلة ، أما هذا النوع من العاطفة لا يعد سوى إحساس فردى بحت !

والكاتبات فى تصويرهن لتلك المواقف نجدهن يفتعلن مواقف وأحداث من شأنها أن تعتمد على العنف فى التعبير والتهويل فى الوصف بهدف إثارة عواطف القارئ ، وفى قصة " راعية الغنم " - على سبيل المثال - تفتعل الكاتبة عزوف " الراعية " عن الحياة بهجرتها إلى الصحراء مبررة ذلك بقولها : " إنها تضحية هائلة منها بلا ريب ، ولكنها تعرف أيضا أن الوحشة الهائلة أهون من أباطيل المدينة وتهاويل الجموع ومساوىء البشر ، وأقل خطرا من محن التقاليد وتعسف البيئة الحاكمة ؛ " (٥) وتفتعل الكاتبة أيضا حدثا تلتقى من خلاله الراعية بفتى (عابر سبيل) يظل يتأملها من بعيد ، ثم يقترب منها طالبا كوب ماء وبعد حديث نجدها تطلب منه أن يبقى معها : " بل تتشبث بردائه ، وقد نسيت حذرنا ، وقالت : ابق بجانبى ، لا تتركنى هكذا وشيكا " (٥) بينما هو يحاول " أن يخلص نفسه من بين يديها وعلى شفتيه بسمة السخرية حتى امتدت إلى قهقهة طويلة فاستفاق فوجدها بين يديه جثة هامدة فنضحها بالماء حتى استفاقت ففتحت عينيها فى بلاء وغمغمت أمازلت هنا أيها القدر الجائر : (٥)

كل هذا يحدث فجأة ، دون سابق تمهيد من الكاتبة لهذا الحدث ، بل فى لحظة خاطفة لا تعتمد فيها الكاتبة على مقدمة فكرية أو منطقية ، بل إن الصورة والحدث فى القصة يعتمدان على الأسلوب الجامح المحشو بالمبالغات ، والعبارات المطلقة التى لا تخلو من " كلاشيهات لفظية مثل " لا تتركنى هكذا وشيكا " و " أيها القدر الجائر " !

ويقلل تدخل الرواية - فى كل قصص الكاتبات (جميلة العللى - وابنة الشاطىء ، وسهير القلماوى) من واقعية ومنطقية الحدث فى القصة كما تتأثر الشخصية القصصية للرجل ، حيث تحجم حريتها - ورغم محاولة الكاتبة - فى رصد تلك الصورة - بتصديرها

فى النص بصففتها متعالفة ، وخارفة بقوتها عن حدود الضعف الإنسانى ومتحكمة فى بقفة أفراد القطف من النساء ، على طرفة كونه " السفء المطاع فى الحى " ^(٦) إلا أن شخصفته لا تأفى معبرة تماما عن رؤفة هؤلاء الكاتبات .

فففنا ففرونه فى صورة " السفء " الذى فملك الكفففر من زمام نفسه ، إلا أن شخصفته تأفى سلبفة تماما بمعنى أنها تقف جامفة ، لا تصنع أفااا (كمعظم الأبطال الرومانسفن) ، بل تتلقى الأفااا كما فففففها ، وتستففر للحظ اسفف ، لتفءوا أعلامها وعواطفها وانفعالاتها افساسات اافلفة مكبوفة ، لا تنطلق سوى فى أعلام الفقظة والتففل ...

فالحففب فففى عن فففاة فى قصص " راعفة الففم " وقلباف فى ذبول " وقلب ففاة " ، وافاف أمنة متعللا بطاعته للثقالف والأهل ، لإزامهم إفاة الزواج بأفرف فرفة (كما فى " قلب ففاة ") وزاعما أن أباه فف " أسر إلفه أن لا وسفلة لإنقاذا الأم المعذبة إلا بزواجه من ابنة عمه الفف ورثت عن أبفها كففرا من المال والعقار " ^(٧) ففكون الموت هو العائف الففائف الذى فففعله الكافبة - كما فى الشفففة و " لم لا فرفص " - لتففى القصة ففافة مأساوفة .. ورغم أن الشخصففة القصصففة للرفل - ففا - تستقطب بصراعها الفرففى كل أفااا القصة ، إلا أن صراعها فى مفلها فظل صراعا خارجفا فف فظل الأافل لا فعاى صراعا عمفقا ، فقط تظل فففة الصراع بفف الحب والوافب ، أو الضمفر والعاطفة هى العامل المشترك الذى ففبنى علفه الصراع لافى الرفل فى كل الأحوال بففنا تظل الشخصففة القصصففة للرفل مطلقة ، بمعنى أنها لا تتأفف بالزمان أو المكان ، بل تظل ثابتة ، لا تنمو ولا تتطور ، لأن اافلها فظل مصمما لا فعرف ما فرفف ، وتكن الففايات الفافشة (المتكررة) فى كل تلك القصص من أكبر اللافلات على ففموف تلك الشخصففة ، وتسطففها بففل الكافبة / الروافة منذ بفاة القص !

وإذا كانت الكاتبات - ففا - فف فففن القففة على تصوفف العالم الأافل للرفل فففنهن فف لجان إلى السرف ، وافضعنه إلى الأسلوب الففرفرى الذى فعمم ولا ففسف ، فصدر أفاام ولا فصور ، وفى الوقت نفسه فضعت لففن - سرفا ووافرا - للصفف الفقلففة أو الكلاشفات اللفظفة المألوفة فى اللغة .

ففى " راعية الغنم " على سبيل المثال - تصف الكاتبة هذا العالم قائلة : " وفى أمسية قمرية ساجية جاءت وكان قد أخذ مجلسه على الصخرة ، نظر إليها نظرة خاطفة ، ثم أشار إليها بيده لتجلس فامتنت واتجهت خلفه لتعود فانتصب فى هدوء وقال لها فى رفق : اجلسى ياطيفى الهارب .. فامتنت ... (٨) .

ورغم محاولات الكاتبات نقل رؤاهن عبر شخصياتهن القصصية - الرجل بصفة خاصة - إلا أن وسيلتهن التى اتبعت هنا اعتمدت على الأسلوب الإنشائى (كما فى مجموعة " أحاديث جدتى ") الذى تميز بالمحسنات البديعية (كما فى قصص " ابنة الشاطيء ") ورغم لجوء " جميلة العلايلي " (فى مجموعتها : الراعية " والشهيدان ") إلى لغة الشعر فى تكويناتها للصورة ، إلا أن اعتمادها ذلك جاء محشوا بالمبالغات ، والتهويل فى الوصف .

وطبيعى أن يتأثر السرد والحوار . فى مثل هذا النوع من القصص - برؤية الكاتبة التى تتصور أنها مازالت تعيش فى عالم تحكمه قوة تفوق قوتها قدرة ، لذا نجدها تضع حاجزا بينها والأحداث والشخصيات ، فتلجأ إلى تصوير الفعل وكأنه يقع فى الماضى البعيد - وهو نفس الأسلوب الذى تلجأ إليه الحكاية الشعبية فى افتتاحيتها التقليدية : " كان ياما كان فى سالف الزمان " ولا تلجأ إلى عرض الفعل الإنسانى فى لحظة حضور .

وفى فترة ما بعد الخمسينات (*) يتسم شكل العلاقة بالرجل بكونها علاقة خضوع ظاهرى تتضمن رغبة خفية فى التمرد ، خاصة وقد تطور الوعى - بعد الثورة - ومعه تطور الإحساس بالذات المفقودة وترتب على هذا أن أضمرت صورة الصراع إلى الباطن ، بينما الظاهر ظل محتفظا بمظاهر التبعية والخضوع .

ففى قصص " أليفة رفعت " - على سبيل المثال - يتجلى الصراع بصورته الخفية

(*) انظر بمدخل هذه الكتاب أسماء كاتبات " الاتجاه الأول " فى فترة ما بعد الخمسينات .

فى تلك العبارة الاستنكارية التى اطلقتها الطفلة ، وجعلتها الكاتبة عنوانا لمجموعتها :
من يكون الرجل ! " ويكون الانتحار الذى تقدم عليه بطلات ؟ " جاذبية صدقى : " فى
مجموعة " شفتاه وبطلات " أليفة رفعت " فى مجموعة " صلاة الحب " هو الصرخة
والتمرد السلبي - على الشكل غير المتكافئ للعلاقة مع الرجل - وقد اتخذ مساره
نحو الذات ، أو بمعنى آخر أن الذات تحولت بعدوانها من الخارج إلى الداخل -
بالانتحار - " لتصل بثورتها إلى نهاية الشوط . تهرب إلى حل مرضى يظل الظاهر
فيه محافظا على التقاليد بينما يفوز الباطن .. يشبع رغباته الدفينة " (٩) .

وصورة الرجل طبقا لهذا المستوى من الصراع تظل أيضا صورة تقليدية
تستمد قيمتها الأدبية (*) من كتابات الكتاب الرجال فى أفكارها ، وعاداتها ، ولغتها
(فى تلك الفترة) ، غير أن التمرد الضمنى / السلبي على الرجل ينسحب لدهن
على الشخصية القصصية له ، فيؤثر سلبا على موقعها من القصر ، وعلى ملامح
الصراع الداخلى لديها أيضا .

فأفكار الكاتبات فى الفترة ما عبد الخمسينات (عن الرجل) تظل فى جوهرها ثابتة
رغم تطور الوعي فى الإحساس بالذات فلا نجدها فى مضمونها تختلف عما هو سائد من
أفكار من شأنها أن تضع المرأة فى موقع الاستكانة والسلبية ، والانتظار ، فى مقابل وضع
الرجل فى موقع الفاعلية وملكية زمام الأمور .

ولما كانت الذات الكاتبة - هنا - تنطوى على صراع مضمّر - يعانى تناقضا بين
العلاقات الاجتماعية الجديدة والقيم السائدة فى المجتمع ، لذا تأثرت صورة الرجل (سلبا)
لدى هؤلاء الكاتبات بما ينطوى عليه الذات الكاتبة من صراع ، بصفة أولية - فى تهميش
الرجل من موقع الصدارة فى القصة (**) ، حيث أسند هذا الموقع إلى المرأة / البطلة ، ...

هكذا ساهم الاهتمام الجديد بالذات فى تهميش " الآخر " وجعل تعبيرهن عن المرأة /
البطلة يأتى على حساب تعبيرهن عن الرجل / البطل ، " وكان هذا من شأنه أن ضخم من
تصوير المرأة كضحية ، وتصدير الرجل كجلاد لها ، ويقدر ما بدت تصرفات المرأة مبررة
بدت لنا تصرفات الرجل بلا مبرر ، قائمة على أسباب لا تقنعنا فنيا " (١٠) .

(*) سيتضح هذا فى فصل ثانى " اللغة بالباب الثانى " .

(**) سيتضح مفردات هذا التهميش فى الفصول القادمة خاصة فصل اللغة (المنظور) .

فرصد هؤلاء الكاتبات للصراع الذى يعاينه الرجل (كشخصية قصصية) قل تدريجيا - نسبيا - لو قارناه باهتمام الكاتبات فى فترة ما قبل الخمسينيات . وذلك لتوجه اهتمامهن برصد الصراع الذى تعاينه الأنا / البطلة أكثر من عنايتهن برصد الصراع الذى يعاينه الآخر / الرجل (*) ودلالة هذا الاهتمام هو دخول هؤلاء الكاتبات مرحلة جديدة من الوعي (بالذات المفقود) صاحبها إحساس بالذاتية عبر نفسه فى صور شتى أهمها التمرکز حول الأنا " الأنثوى (أو ضمير القص النسائي) فالرجل - هنا - قدم إلينا من خلال منظور البطلة / الراوية بطريق السرد المباشر - فى معظم الأحيان - ولعل هذه الطريقة كان شأنها أن ساعدت على تلمس أبعاد الحدث والشخص من منظار ذاتى خارجى ، رصيد رؤية الكاتبة بصفة عامة ، وفى الوقت نفسه دقق النظر فى العالم الداخلى للشخصية الرئيسية (البطلة / المرأة) من وجهة نظر ذاتية مما جاء على حساب الشخصيات الأخرى - الرجل مثلاً - حيث همشت من اهتمام الكاتبة ووضحت بجوار الشخصية الرئيسية، شخصيات "ثانوية" .

أ - وتتجاوز كاتبات " الاتجاه الثانى " - فى علاقاتهم بذواتهن مرحلة بفقدان الذات إلى مرحلة استعادتها من خلال خلق أيولوجية مفتتة لكل هوية مغايرة لهويتها ، ثم الدخول - بها - فى علاقة تسلطية مع " الآخر " لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات ، دون مقايضة باعتراف مماثل .. لذا يصل الصراع - لديهن ، تجاه " الآخر " إلى حد نقية (رفضه) من الوعي دون تحقيق بديل - له - فى الواقع .
والعلاقة مع الرجل - ضمن هذا الإطار - تبدو فى إطار عدم التصالح - حيث نجد صورته تنشأ لتتخسر فى أحد أبعادها المرفوضة، فبينما تراه " زينب رشدى " - فى مجموعتها : " يحدث أحيانا " - نموذجاً جامعاً للمتناقضات تراه " حنيفة فتحى " - فى مجموعتها : السماء أيضا تبكى " - نموذجاً فردياً ، محباً لذاته أكثر من أى شىء آخر وبينما تراه " نعمات البحيرى " - فى " نصف امرأة " - متسلطاً ، تراه إقبال بركة " - فى " كلما عاد الربيع " ، وفى " وعرفت لماذا تركته " (**) - متخلفاً (***) .

(*) سيتضح مفردات هذا التهميش فى الفصول القادمة خاصة فصل اللغة (المنظور) .

(**) قصة " وعرفت لماذا تركته " : مجلة سيدتى ، سبتمبر ١٩٨٧ .

(***) راج فى صورة الرجل السيد موقف كاتبات " الاتجاه الثانى " تجاه الرجل ...

ورغم محاولات التمرد المعلن الذى أبدته بطلات " نوال السعداوى " ، وعائشة أبو النور ، وسكينة فؤاد ^(*) على النموذج التقليدى للرجل إلا أن أفعالهن ظلت تلقيدية للغاية ، حيث ظلت أسيرة وهم : أن حريتها مرهونة بالرجل ، فالبطلة فى مجموعة " ربما تفهم يوما " : لعائشة أبو النور - على سبيل المثال - تبدأ رحلة تمرد لها بالتمرد على ذاتها فى قصة : " عقارب ساعتى لا تلتقى " إذ ترفض الاستسلام للبكاء عقب الاخفاق فى قصة حب ثم تتلو ذلك بالتمرد على سجن القيم الهرمية فى مجتمعها ، فترفض الارتباط بـ رجل ثرى يريد أن يقتنيها كدمية جميلة وأخيرا فإنها تسعى إلى تحريض الآخرين - ليجاوز طموحها عالم الذات وعالم المرأة إلى العالم الخارجى حيث يسيطر الرجل - فنجدها تسجل شهادة غضبها - فى قصة " ثورة فى أعماق امرأة " - ليستمع إليها طبيبها النفسى المعالج ، وعلى حين يهدر المسجل فإن نيرانا فعلية تخرج من المدفأة لتؤجج أساس الحجرة فحسب ، بل أيضا تشغل ضمير الطبيب لتلتهم أفكاره الجامدة ، عندئذ ينساق لسان الطبيب ليعترف إليها بحقيقة التناقض الكائن بين مظهره المثالى وجوهره المستغل . وكأن الكاتبة - بهذا تقول أن تفجير القيم الزائفة - تبدأ من تفجيرها فى الذات .

وكان نتيجة هذا الصراع ، داخل الذات الكاتبة ، حدوث انقسام فى الهوية بسبب تفاقم وعيها بالاستغلال ، الذى تراه يحيطها فى الواقع - أنعكس على عملهن الابداعى فى صورة اضطراب فى التعبير عن آرائهن - مما كان له أثر سلبي على صورة الذات ، التى انقسمت هى الأخرى .. وكان نتيجة هذا الانقسام هو فقدان القدرة على كاتبة نسيج قصصى متماسك : ؛ بمعنى أن التفكك الكائن بذات الكاتبة انسحب على كتابة نسيج الصورة التى ترسمها الذات لنفسها ، والآخر ظهر هذا فى صورة انقسام فى الرؤية ^(**) وضمور فى ملامح العالم الداخلى للآخر / الرجل .

أما الانقسام فى الرؤية ، فإنما تظهر بوادره مع رفض الذات ، بمعنى أن ترفض البطلة / الكاتبة - من خلال عالمها القصصى - كونها امرأة ، وذلك على لسان بطلتها الرئيسية فى الغالب ، وهى بذلك " تبني أولى اللبئات لتدمير الذات . وهذا رد فعل واضح بالطبع ضد جعلها جنسا خالصا فى الواقع ، فهى تريد لهذا النبع الجنسى أن يحف إلى الأبد " (١٥) .

(*) راجع بصورة المقهور تمرد بطلات نوال السعداوى ، وعائشة أبو النور وسكينة فؤاد .

(**) هذا الوضع ليس خاصا بالمرأة / الكاتبة وحدها ، فالكاتبة الرجالية أيضا تقع فى هذا التقارب عندما لاترق رؤية العالم عن الكاتب إلى مستوى شديد التماسك وهو ما يبقياها فى هذا النطاق .

ورفض الذات (*) يبدأ بالتمرد عليها - كما اتضح في إشارة إلى قصص " عائشة أبو النور " ثم على دورها التقليدي كائن - تعيش في مواجهة الذكر ، ويطلب منها دور محدد - ويبدو هذا في التخلي عن الشكل التبادلي في العلاقة مع الرجل بتجنبها نظرا لرفضها النموذج التقليدي السائد للرجل ، في مقابل الحنين إلى شخصية رجولية منحوتة على مقاس ذاتي (لها) ! سواء في شكلها الخارجي أو في آرائها وأفكارها ، فما يقوله الرجل / المنقذ للبطل / المرأة في قصة " لعبة الأقنعة " " لمنى رجب " - على سبيل المثال ، وما يقوله الحبيب لفتاته " في الطريق : " : لنوال السعداوي " ، وما يقوله الثوري لحبيبتة في " الحقيقة اسمها خالد " : لعائشة أبو النور - ليس سوى صوتها الداخلي النسخة المطابقة لنجواها إلى ذاتها ، حينما تجلس ونفسها ، يقول : " ابحتي عن نفسك ؛ (١٦) ورأية هو ذاته رأى البطل الكاتبة ، بمعنى تكراره لنفس مقولاتها التي تؤكد على حرية المرأة ، يقول - حين يفاجئه غريمه بإعطائه صورة لزوجته مشيرا إلى علاقة له معها قبل زواجه بها : " إيه يعنى صورة ، وحتى لو كان فيه حاجة ، أنت عارفة إنى لا يمكن أحاسبك على حاجة قبل ماتعرفيني " (١٧) وتؤكد أحداث " الحقيقة اسمها خالد : " لعائشة أبو النور " على وهمية وجود آخر / رجل قريب إلى ذاتها ، في الواقع - بنفيه من الواقع - بمعنى تأكيدها على وجودة فقط في الخيال ، لإنكار المحيطين للبطل بوجوده ، تقول : " زعموا أن ما رأيته وسمعتة لم يكن غير سراب زائف " (١٨) ، ويبلغ التطابق الذاتي حده عندما يتم التواصل بينهما ، لا من خلال اللقاء الطبيعي - بين بشريين - بل من

(*) تعبر بطلات روايات نوال السعداوي عن تمرداها على الذات لا يرفضهن أنوثتهن فحسب بل بكراهيتهن إلى الانتماء إلى جنس البنات . تقول " بهية شاهين " - في رواية " امرأتان في امرأة " - التاء المربوطة طه مضافة إلى اسمها ، تربطها بقوائم البنات كاللجام الجلدي " وفي مذكرات طيبة تقول الطيبية " كرهت أنوثتي أحسبت أنها قيود .. قيود من دمي أنا تربطني بالسريير فلا أستطيع أن أجرى واقفز .. قيود من جسمي أنا .. تسلسلني بسلاسل من الخزي والعار " (ص ٨) .

ولا يقف حد الكراهية - فقط عند الذات أو عند حد جنس النساء فحسب بل يمتد إلى حد كراهية جنس الرجال أو بمعنى آخر كراهية ذكورتهم ، تقول الكاتبة الراوية عن " بهية شاهين " أنها : " كان تكرههم وتكره سراويلهم وأعضائهم القبيحة البارزة ، وعيونهم المدببة النهمة وشواربهم الكثة التي تبدو فوق شفاههم كالشبرات السوداء الميتة وحين تحب تختار " سليم " لتقييم معه علاقة مثالية ، لأنه الآخر بلا هوية جنسية ولكنه على أي حال رجلا ، يصفه " جورج طراييشي " في " الألب من الداخل " بأنه : " كائن مصعد جنسيا حتى يبدو كأنه هو الآخر بلا جنس " .

خلال الإحساس فقط ، تقول : " أنا أحبك .. إذن أنا موجود ! " ^(١٩) وتفسير هذا هو التعبير عن الإحساس العارم بالحب بين الطرفين ، لكنه لا يقوم على دليل نتيجة الانتقاء الفعلى لوجود " الآخر " انتقاء يؤكد خلو النص تماماً من صوته ، واعتماده على صوت الحبيبة بصوت المونولوج الداخلى عن كون هذا الحبيب ، إنما هو حقيقة الأمر تجسيد لجزئها الضائع ، لأن ذاتها مازالت منقسمة - على نفسها - لذلك فهي ، حين تحب ، فإنما ذلك الجزء المفقود منها .

وإذا كانت تلك الصورة للرجل منحوتة على مقاس ذاتى داخلى (للبطلة / المرأة) فمن الطبيعى أن تصبح تابعة لها ، لا استقلال لها أو رؤية أو صراع - فردى - بعيدا عن تلك الشخصية ، لذا تغدو معالم " الآخر / الرجل " - المثالى أو المحبب إلى نفس البطلة - صورة طبق الأصل من معالم الشخصية الرئيسية / الراوية ، حيث تفرغ ، من مضمونها الفردى ، ويحجز على حريتها - كشخصية قصصية - نظراً لمراعاة الكاتبة - بل تعمدتها ، لإحداث قدر من التطابق الذاتى ، أو التوحيد بين الشخصين البطل ، والبطلة) .

أيضاً نجد أن مجمل الرؤية التى يعبر عنها " الرجل " - فى تلك الكتابات - إلى المرأة ، تعبر عن هذا الانقسام ، خاصة وأن نظرتة إليها تجمع بين النظرة التقليدية - الشائعة فى المجتمع - والنظرة الحديثة التى تعى الصورة الجديدة التى يجب أن تكون عليها المرأة .

فالأفكار التى يعتنقها تظل قولاً منفصلاً عن الأفعال ^(*) وجوهر الموقف الذى يعتنقه ينطلق من نفس الموقف التقليدى القديم - منها - غير أن أسلوبه قد تغير ، بمعنى أنه أصبح يظهر عكس ما يبطن ^(**) مما يضع المرأة - حينئذ - فى مأزق ^(***) فخ سرعان ما تضيق به مما يجعلها تلجأ إلى تحقيق البديل فى الحلم ، وربما هذا

(*) راجع صورة الرجل لدى كاتبات " الاتجاه الثانى : عبر فصول " الباب الأول من هذه الدراسة (بالجزء الأول) .

(**) وتلك هى " الثنائية " (Binary) التى يتسم بها الفكر التقليدى بصفة خاصة ، وارجع معنى مصطلح " الثنائية " فى الصفحات السابقة .

(***) راجع " بالجزء الأول " صورة الرجل الماخن .

يفسر - لنا - سبب انسياق هؤلاء الكاتبات نحو رصد صفات الرجل الغائب (ما ينبغي أن يكون) من واقعهن (*) .. ، دون الاعتناء بتصوير الرجل " الكائن في واقعهن " من كافة الأبعاد ، بما تتضمنه هذه الأبعاد من مواقف ورؤى ، وعادت من شأنها أن تبرز موقفه من العالم ، قدر عنايتهن برصد رؤيتهن - من خلال بطلاتهن النساء - وهذا في حد ذاته يعنى النفى لصورة - هذا - الآخر " / الرجل ، فى مقابل تصدير " الأنا " وتقود محاولة النفى هذه إلى طرق مسدودة تعطل وعى " الأنا / الذات " الكاتبة بقضية المرأة والرجل على السواء .

ويتضمن النفى لمعالم الآخر / الرجل ، النفى للكثير من معالم الصراع - الداخلى / الخارجى لديه . مما يؤثر سلبا على صورته - فنيا - ذلك أن تلك الصورة المرغوب فيها له ، تنحت على مقاس ذاتى " - كما سبق أن ذكرنا - فى حين أن الصورة غير المرغوب فيها (الكائنة فى الواقع) نجدها تقدم من خلال وسائل تعبيرية من شأنه أن تحجم من حريتها .

ففى إبداع هؤلاء الكاتبات تكمن بذرة التمرد لما تتضمن كتاباتهن من محاولات عديدة تنفى الثوابت - أو ما هو كائن من قيم وعادات أدبية واجتماعية وسياسية - كالتخلص التدريجى من الرومانسية - كما حدث فى كتابات " أمينة السعيد " و " فوزية مهران " و " حنيفة فتحى " - والتوصل إلى صياغة عنيت باسراك القارئ فى محاولات قراءة النص (Revision) وذلك من خلال وسائل تعتمد من خلالها الكاتبة الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية - كما حدث فى قصص : " هدى جاد " ونوال السعداوى - ووسيلة أخرى اتبعتها الكاتبات لتتبع الخارج ووصفه بطريقة تكشف عن سمات الداخل ولا تنفيه - كما حدث فى كتابات " اسما حليم " ونعمات البحيرى " وثمة نمط آخر من الكاتبات وزعن منظورهن بين العالم الداخلى والعالم الخارجى - ظهر هذا فى قصص : زينب رشدى ، وإقبال بركة ، ومنى رجب (**).

(*) راجع " بالجزء الأول " صورة الرجل الطم / المثال .

(**) انظر هامش الصفحات السابقة منظور نوال السعداوى فى روايتى امرأتان فى امرأة ، ومذكرات طيبة.

وكان لسيطرة البطلة / الرواية على ضمير القص - لدى كاتبات هذا الاتجاه - دور من شأنه أنه لم ينف معالم صورة البطل / الرجل فحسب ، بل أيضا نفى معالم الصراع داخل هذا الكيان المنفى ، غير أن عددا من الكاتبات أمثال : هدى جاد ، وزينب رشدي ، ونوال السعداوي ، واسما حليم ، وسكينة فؤاد عنين بتصدير الرجل في قصصهن - في بعض الأحيان - حين أسندن إليه ضمير القص وكان لهذا أثره لا في الكشف عن وعي الكاتبة / البطلة بمعالم شخصية الرجل في الواقع فحسب ، بل أيضا في إظهار مدى وعيها بالصراع الذي يعاينه .

هكذا تتأثر صور الرجل لدى هؤلاء الكاتبات - سلبا - بالانقسام الذي تعاينه الذات الكاتبة - بطريقة غير مباشرة - ورغم وجود " وعي متمرد " لديهن ظهر عبر وسائلهن التعبيرية التي عبرت - إلى حد كبير عن درجة عالية من التمرد والرفض لما هو قائم ، إلا أن سمات الثورة لم تتحقق كاملة في كتابتهن ، وربما لأن عملية التحديث (Modernization) في حد ذاتها بالطريقة التي سعين إليها - تحققت في إطار مناخ تقليدي من شأنه أن لا يساعد على نمو وتطور الحداثة - داخل الذات - بل العكس يحدث ، فما أن تبدأ عملية الحداثة داخل ذات المرأة / الكاتبة لدى كاتبات هذا الاتجاه " حتى يصبح التطور الداخلي المستقل تطورا مشوها ، متخذا شكل تجاذب بين النمو والتخلف ، وليس التشوه الضمني في عملية التحديث نتيجة فشل داخلي فحسب ، وإنما هو ناجم عن تحقيق التحديث في إطار من التبعية والخضوع " (٣١).

ويظل الانقسام الكائن داخل الذات الكاتبة سرا يفشى حقيقة عجز هؤلاء الكاتبات في تحقيق تغيير حقيقي على مستوى الشعور / الوعي ، غير أن عملية تغيير هذا الوعي لا يمكنها أن تكون فاعلة إلا إذا ارتكزت على الاستقلالية أي حينما يتم تمثيل الواقع ، وحينئذ يمكن تجاوزه ، أو على الأقل يمكن إزالة هيمنته .

٣ - وأخيرا يتحقق شرط الاستقلال - إلى حد ما - لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " وذلك لتجاوزهن مرحلة الصراع بمحاولة الدخول - مع الآخر - في علاقة توافقية - تستبعد النموذج التقليدي المتسلط للرجل (السيد) بكشف مواطن التناقض فيه - كما

يحدث فى قصص " زينب صادق ، وسناء البيسى (*) - أو بالبحث عن شكل جديد للعلاقة يودى إلى فهم جديد للواقع / للرجل - كما حدث فى قصص " وفيه خيرى " ، ومنى حلمى " .

ويختفى الصراع لدى الذات الكاتبة - هنا - مما يحقق لها درجة من الوحدة ، بين الخاص والعام ، أو بين المسائل الشخصية والوطنية - حيث يصبح - فى نظرها أن الخل فى الحياة الشخصية ، وفى النظام الاجتماعى انعكاسا للخل القائم فى النظام العام . وهذا الاتجاه ينبثق من الرغبة فى العبور الدائم لذات الشخص والآخرين .. وهذا مرده يرجع إلى نفسية المرأة / الكاتبة التى استرجعت ذاتها ، ثم شرعت إلى رحلة كشفية ، تحاول فيها الخروج من داخل الذات إلى خارجها ، وليكن ذلك خارجها ، وليكن ذلك من خلال التجربة التى تؤسس لتكوين رؤية جديدة ، غير منحازة ، ومعترفة بالذوات الأخرى .

إن محاولة هؤلاء الكاتبات لإلغاء الصراع الداخلى - من نواتهن ، بالدخول فى علاقة توافقية مع الآخر / الرجل - لا تطمح إلى الاتحاد بالآخر " فحسب ، بل تطمح إلى تجاوز الخاص إلى العام ، الذات إلى المجموع أو بمعنى آخر تطمح إلى إلغاء الانقسام داخلها عن طريق تجاوز الصراع التقليدى بينها والرجل بتبنى الوطن والذوبان - فيها - كما هو فى قصص " لطيفة الزيات " ، وسلوى بكر " - أو بطرح القيم التقليدية باستبدالها بقيم جديدة تسعى إلى تحرير الذات / الإنسان من يد السلطة الفاشمة - " سهام بيومى " : الخيل والليل " - وأخيرا بالخروج فى رحلة صوفية تبحث عن المطلق / الملاذ - كما فى قصص " اعتدال عثمان : يونس البحر " .

بيد أن محاولة هؤلاء الكاتبات لتجاوز الصراع ، بتبنى قضية عامة ، أو بالخروج الفردى للذات على القيم التقليدية ، بحثا عن المطلق ، .. لا يعبر عن معنى التجاوز ، حيث تظل الذاتية هى الصبغة التى تسم كتاباتهن نتيجة عدم استقطابها الرجل فى رحلة خروج ثنائى ، على ما هو قائم بالثورة الثنائية لا الفردية .

(*) انظر سقوط الرجل السيد لدى كاتبات الاتجاه الثالث بفصلى الرجل السيد ، وصور الرجل المثالى - بالجزء الأول من الدراسة .

إن النضال الذى يطمح إلى التغيير ينبغى أن يتم فى إطار جماعى لا فردى ، باستقطاب الرجل - فى رحلة الخروج - أو فى التبنى لقضية عامة - لا بالتخلي عنه ، ذلك أن المجتمع لن يرقى إلا عندما يريد رجال هذا المجتمع ونساؤه الرقى به سويا لكن موقف المرأة / البطلة - هنا - يحتاج هذه الرحلة الفردية - كمقدمة أولية للذات الأنثوى الذى ينوى الخروج من الداخل - كنوع من الاستقلالية ، لتحقيق النضج يعقبه كشف حقيقى - للأنا وللآخر " - يمكن الذات من تحقيق وعى جديد ، وشكل جديد للعلاقة مع " الآخر " .

إن محاولة كاتبات هذا الاتجاه الخروج الفردى تعد مبادرة فردية - لإعادة اكتشاف الذات - تخذ إطارها الواقعى - فى مجموعة " أجمل يوم اختلافنا فيه " : لمنى حلمى " - حين تخرج البطلة بالفعل عن كل ما هو سائد وتقليدى ، فيصطدم طموحها الفردى بالمجتمع حينئذ لا تلجأ البطلة إلى الحلم ، بل إلى الفعل وإعادة المحاولة لتغيير نظام الكون من خلال الثورة عليه ، تقول : " العشق ثورة تكون سليمة وقد تكون دموية .. لكنه بلا شك - ثورة تقلب - دون توقع ، دون فرصة للتأهب - نظام العاشق والمعشوق ، وتعيد ترتيب الكون ... " (٢٢).

وتجد " سلوى بكر - فى مجموعتها " زينات فى جنازة الرئيس - أن الحل أو إحداث تغيير شامل لا يمكن فى الفرد بل فى جماهير الطبقة الكادحة ، ومن يتخلف الرجل - لديها - عن موقعه كمركز للصراع ، حيث يتحول إلى طرف فيه فحسب .

وتعكس العلاقة مع الرجل - فى قصص " الشيخوخة " للطيفة الزيات - صورة العلاقة مع " الكل " ، ومع الذات فى الوقت نفسه ، حيث لا انفصال بين الأنا " و " نحن " . تقول البطلة الشيخوخة : " ويوم تؤوب الذات إلى نفسها ، فإنها أيضا تؤوب إلى أهلها وناسها " (٢٤) حينئذ فقط يلتئم الانقسام - بداخلها - فتتحقق الوحدة .

وحين يغيب الواقع الرجل فى صورته المرجوة (المثال) - كما فى قصص " سناء البيسى " ، و " سهام بيومى " - ينطلق وعى المرأة - حينئذ - للبحث عن المطلق ، ومن خلال رحلة الخروج الصوفى - كما فى " يونس البحر " لاعتدال عثمان - يتم التوحيد الميتافيزيقى " بالآخر " .

وتتلخص كاتبات هذا الاتجاه من الأوهام التقليدية - الكامنة في " لا وعى " المرأة / البطلة ، والتي تتلخص في اعتقادها أن أمنها وحريتها منحة مرهونة بالرجل وذلك من خلال إسقاطهن أسطورة الرجل " كقدرة خارقة في تغيير الواقع " من الوعى ، فى مقابل إيمانهن بالمجموع (ال نحن) .

ومعالم " صورة الرجل " لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " تتناقض - إلى حد ما - مع المعالم الشائعة عن الرجل التقليدى فى الواقع ، حيث تتبنى هؤلاء الكاتبات رسم صورة جديدة - له - تتسم ورغبتها فى تحقيق البديل - للصورة الشائعة - ولو فى الخيال / الحلم أيضا نظرتة إلى المرأة - كما ترسمها الكاتبات - لا تكون هى النظرة السائدة - بل تتلون الصورة الجديدة للذات - حيث تكتسب طابعا جديدا ، ورؤية مغايرة ، وأفكار تتفاوت - فى تطورها - فى النظر إلى صورة جديدة للذات المرأة .

ورغم أن نظرتة إلى المرأة تكاد تواكب - فى تطورها - تطور اللحظة التاريخية التى يعيشها ، إلا أن الصورة المستحسنة لها - من وجهة نظره - بتعدد بين معانى التفضيل والاستهجان للنموذج التقليدى الشائع للمرأة ، بل يجمع بينهما فى بعض الأحيان ، وهذا فى حد ذاته يوشى بانقسام الذات (ازدواجية) داخل هذا النمط لجمعه بين القديم والجديد داخل ذاته .

إن نظرة كاتبات هذا الاتجاه إلى الرجل بصفة عامة تعكس ماهية المكونات التى غدت تشكل الوعى الأنثوى والذى بدا - عبر كتاباتهن - منطويا على سماء غير صافية . ملبدة ، مثل الواقع - الذى هو متغاير دائم ، غامض وغير مستقر - وتتكرر هذه المكونات فى قصصهن - بالإضافة إلى وجود نغمة الخوف - كما فى - " الخيل والليل " : لسهام بيومى - واللامبالاة المصاحبة لحالة يأس قد استشرى - كما فى " أن تنحدر الشمس : " لسحر توفيق -

فالوعى الأنتوى للبطلة / الكاتبة - فى مجموعة " الشيخوخة : لطيفة الزيات - على سبيل المثال - ينطوى على تمزق ما بين الفكر والشعور ، أو بين العقل والحواس نتيجة الكبح المستمر ، الخارجى - الذى يفرض على المرأة - والداخلى النفسى الذى تفرضه هى على نفسها لكى تحقق توازماً مع المفاهيم التقليدية للأنوثة .. غير أن البطلة / الكاتبة - هذه - تمتاز - على غيرها من النساء التقليديات ، لأنها على وعى يتمزقها أو انقسامها ، بل إنها أوتيت قدراً من الشجاعة فكشفت عن مرضها الذى تمثل فى استحالتها هى الأخرى " إلى أكلوبة تلعب نفس اللعبة ، وتلتزم بنفس قواعد اللعبة ، وأن زوجها أفضل منها لأنه لا يتظاهر بغير ما يفعل " (٢٥).

وتجسد الكاتبة وعليها بأزماتها - فنيا - فى شكل انقطاعات زمنية فى السرد من شأنها أن تعكس حقيقة الانقطاعات والصدوع داخل الذات - فهى على سبيل المثال ، تتوقف كراوية / بطلة أكثر من مرة لتتدخل فى سياق ، وتنبه القارئ إلى وجود فجوة زمنية ، وبالتالي عاطفية ، فى مرحلة بعينها من عمر الراوية ، ثم تستأنف السرد ، مرة ثانية من النقطة التى توقفت عندها ، لتقفز إلى مرحلة لاحقة .

ورغم عزوف البطلة / الكاتبة - هنا - عن ذكر صفات بعينها "للزوجة" لا لشيء سوى لتحواله فى وعيها إلى مجرد رمز تقول له : " لم تعد رجلاً بالنسبة إلى ، تحولت إلى أسطورة ، الواقع وحده هو الذى يملك أن يبدد الأسطورة " (٣٦) غير أن توصيفها هذا لشخصيته لم ينسها مشاهد استغلاله لها ، بل ظلت تسترجعها ، تقول : " تكرر مشاهد الابتزاز أكسبه المناعة ، فلم يعد يرانى ولا يسمعنى " (٣٧). ورغم هذا فهى تجاهه تلتزم الحيدة التامة ، ورغم أنها تراه فى صورة " السيد " إلا أنها لا تنكر دورها فى صنع شخصية " السيد " إذ هى الأخرى شريكة معه فى قهره لها ، تقول : " لم يقتلنى أحمد كما توهمت . لا يملك أحد أن يقتل أحداً ، يد القتل فى كل الحالات مخضبة بدمه : عروس النيل تقبل راضية ، تتزلق إلى المياه مستسلمة ... بأمل التوحد مع المعبود ، بأمل أن تصبح المعبود " والكاتبة / البطلة هنا لا تنكر على نفسها كونها - بمفردها - تعاني صراعا وانقساما ، فى مقابل - اعترافها باتساقه (٣٨) مع ذاته ، لأنه على الأقل " لا يتظاهر بغير ما يفعل " (٣٨).

ورغم أن صورتى " الحبيب " والزوج - هنا قدمنا من خلال تداعيات البطلة / الكاتبة إلا أنهما احتفظنا بصفاتهما ، بل وتماسكهما أيضا ، خاصة وأن البطلة / الراوية التزمت الحيدة التامة فى توصيفها لتلك المعالم / السمات وبدل أن تلقى بالمسئولية كاملة على الآخر / الزوج ، أقرت بأن حبل خداع الذات طويل .. وأن الهروب من المواجهة لا يشكل حلا " (٢٨). ورغم أن " الزوج " - فى نظرها - ظل امتداد لنمط الرجل " السيد " الذى حولها على مر الأيام " إلى أذن تستمع بفم معقود اللسان بعد أن اكتشفت أن لا أرضية بينهما للقاء حتى اللقاء بينهما فى السرير استحال ، تحول بدوره إلى طقس مدمر " (٢٨) إلا أنها " لم تهب صائحة كفى ، بل مضت متورمة العينين من السهر العقيم فى سريرها المنفرد بهذا الشعور الذى لا يريم بالغثيان والإخفاق " (٢٨) .

وفى قصص "منى حلمى" يتخذ البحث عن الذات شكلا صريحا بل تصبح - الذات - معادلاً للعالم الخارجى خاصة وأن البطلة / الكاتبة غدت تعرف دورها جيدا ، كما أدركت أن سر اختلال مكانة المرأة عبر التاريخ فى علاقتها بالرجل ، إنما يرجع إلى المرأة ذاتها ، التى توارثت عوامل الخوف المتراكمة عبر التاريخ ، فطلبت السلامة ، وابتعدت عن مخاطر المواجهة أو المبادرة .

رغم أن صورة الرجل تظهر من خلال اللغة الحميمة للبطلة ، وهى تفضى حديثها بها فى صورة مناجاة إلى أنه يحتفظ بصراعه الداخلى إزاء مبادرات البطلة / الكاتبة فى علاقتها معه . وتظهر ملمح هذا الصراع من تباين ردود أفعاله على فعل البطلة المبادر - إزاءه - فبينما هو فى " ديسمبر عشقا وتساؤلا " يعزف عنها ليستبدلها بأخرى نجده فى أجمل يوم اختلفنا فيه " ينصت إليها محاولا التوافق معها ، نظرا لا ستحسانه فعلها ، وفى " الدائرة الذهبية " يتهمها بالخروج عن العرف والتقاليد فى " لون عينية " يتوسم الخير والتحضر فى تصرفها .

وتعتمد سناء البيسى فى رسمها للشخصية على سرد يعتمد على " المونولوج " (Monologue) أكثر من اعتمادها على الديالوج (Dialogue) كما تعتمد على التعليق والتحليل أكثر من اعتمادها على البناء الجمالى والتركيب .. وهذا من شأنه أن يساهم

- إلى حد كبير في الكشف عن الأبعاد الداخلية للشخصية القصصية .

فالكاتبة هنا - على سبيل المثال - تتيح " للرجل " مكانا ليكون هو الشخصية الرئيسية كما في قصص (أصل العطف ، حكاية الأمس ، حكاية تونى ، قلت لها حاضر ، ساعة العصارى ، ودقت الساعات ، ساعة حظ ، صورة روميو ، الرمال المتحركة) وتنجح الكاتبة في تقمص عالمه الداخلى بما ينطوى عليه من صراع فتنتقله إلينا دفعة واحدة لا من خلال المونولوج فحسب ، بل من خلال اللوحة الزيتية ، أو الصورة الكاملة التى ترسمها له الكاتبة بالكلمات ومن سمات هذه الطريقة هى الفجائية ، أو الانتقالات السريعة التى من شأنها أن تقدم لنا فكرة عن الشخصية ، ثم سرعان ما تتطور من خلال توارد الخواطر والأفكار ، تداعياتها وتقابلها فى الوقت نفسه .. وكل هذا يساهم فى تطور معالم الشخصية من الداخل والخارج . ونمثل لذلك الحشد من التداعيات الزوج والزوجة فى قصة " المياة الراكده " : "بدأت المشاعر تتجمع لتتسج قصة حب .. أين يذهب هذا المساء ، كيف ترك الجميع واختلى بالسماعة يرتشف صوته . زوجته والملل ، زوجها وقطع الموبيليا .. صراخ الملعونة وشياطينه الصغيرة . رجلها فى البيت لا يراها ، ينظر إلى الأشياء من خلالها .. زوجته أقاربها أنانيتها مطالبها غيرتها وإهمالها .. زوجها غباوة فسوته عمله تقتيره حقه وواقعيته الصخرية .. على هذه الأرضية تقابلا لتتلاقى تروس الحرمان " (٢٩).

ويتجلى خروج "سحر توفيق" فى خروجها على الصيغ الجاهزة أو المستهلكة حيث الموضوعات ، وطرق

والرجل فى قصص " أن تنحدر الشمس " غائب بكيانه كلياً - كما فى " زيارة المدينة القديمة " غائب باسمه فى المعظم من قصص المجموعة ، ولا يتضح شئ من صفاته سوى أنه " الرجل الكبير الحجم " - فى زيارة المدينة القديمة " - أو " الرجل العجوز - كما فى البحث عن متاهة " و " الغيرة .. والحب .. والمرض ... " ويتبع هذا أيضا غياب ملامح الصراع لديه ، وذلك لانحصاره فى الذات الأنثوى " فالأشياء لا تقدم وفقا لأحجامها ومواصفاتها فى الواقع ، وإنما وفقا لأهميتها فى لحظة نفسية بعينها ، ويتناظر فى هذه الرؤية الحدث الفعلى الذى وقع بالفعل مع

الحدث النفسى الذى لا يقع إلا فى أعماق الذات (الأنثوى) وقد يتمثل الحدث النفسى فى إحباط ما أو إخفاق ما ، أو رغبة ما غير متحققة ، ولكنها مع ذلك تصبح حدثاً يحتل فى النص حيزاً مهماً (٤٠).

والرجل هنا يظل مهماً ، حيث تظل البطولة المطلقة للذات الكاتبة (المرأة / البطلة) بينما يرجأ هو بعيداً عن موقع الصدارة فى النص ، ورغم أنه يغدو مجرد مواطن لا يلعب دوراً رئيسياً فى التغيير الاجتماعى - إذا ما قورن بالمرأة " أم شحته " فى قصة " أم شحته التى فجرت الموضوع " : لسوى بكر " - إلا أنه يصبح الحلم المنتظر (الفارس المثلث) بل المهرب فى قصص "سهام بيومى" (مجموعة الخيل والليل) يستدعيه وعى البطلة دائماً ، لأداء دور معلوم فى حياتها .

"الباب الثانى"

"هوامش الفصل الأول"

"الشخصية والتشكيل الفنى لصورة الرجل"

- (١) كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضع ، ص ١٧٧ .
(٢) د : سيد حامد النساج : القصة عدد كتابك ، ص ٢٦ .
(٣) د : مجدى وهبة : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، ص ٢٢٤ .
(٤) سبير القلماوى : قصة "خلود" مجموعة أحاديث جدتى ، ١١ .
(٥) جميلة العللى : راعية الغنم ، مجلة الرسالة ، ص ٢٠٩٢ .
(٦) ابنة الشاطىء : قلبان فى ذبول ، مجلة الرسالة ، ص ١١١٢ .
(٧) نفسه : ص ١١١٢-١١١٣ .
(٨) جميلة العللى : كراعية الغنم ، ص ٢٠٩٢ - ٢٠٩٣ .
(٩) يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة ، ص ٢٢٤ .
(١٠) نفسه : ص ١٩٣ .
(١١) ابنة الشاطىء : سر الشاطىء مجموعة سر الشاطىء ، ص ١٠ .
(١٢) نفسه : ص ١٥ .
(١٣) أليفة رفعت : " هذه ليلتى " ، مجموعة من يكون الرجل ص ٨ .
(١٤) إحسان كمال : ففتشوا عن هذا الرجل: أقوى حب ، ص ٨ .
(١٥) حميد لحدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى ، مؤتمر فاس بالمغرب .
(١٦) منى رجب : لعبة الأقنعة ، ص ١٨ .
(١٧) نوال السعداوى : الطريق ، لحظة صدق ، ص ١٣ .
(١٨) عائشة أبو النور : الحقيقة اسمها خالد ، مجموعة الحب طقلنا الضال ، ص ٥٦ .
(١٩) نفسه : ص ٥٦ - ٥٧ .
(٢٠) أمينة السعيد : الهدف الكبير ، ص ١١-١٠ .
(٢١) أمينة السعيد : سلاح لا يخيب ، مجلة المصور ، عدد ١٢٢٨ ، ص ٢٢ .
(٢٢) عبد الحميد إبراهيم : تطور القصة المصرية ، دار حراء ص ١٦٩ .
(٢٣) عفيف فراج : الحرية فى أداب المرأة ، ص ٢٧٠ .
(٢٤) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، م. موت معالى الوزير سابقا ص ٧٨ .

- (٢٥) نوال السعداوى : اعترف رجولى . م. موت معالى الوزير ، ص ٦٧ - ٦٨ .
- (٢٦) سكينة فؤاد : ٩ شارع النيل ، ص ٢١ .
- (٢٧) زينب العسال : سكينة فؤاد فى شارع النيل . متابعات ، مجلة إبداع ، ص ٤٤ .
- (٢٨) سكينة فؤاد : ٩ شارع النيل ، ص ٢١ - ٢٢ .
- (٢٩) اسما حليم : قصة صبى الجزار ورصيده من الزوجات ، م . أربع زوجات ورجل ، ص ٢٢٤ .
- (٣٠) نعمات البحيرى : العنكبوت ، م . نصف إمراة ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٣١) انظر " هشام شرابى : البنية البطركية ، ص ٢٤ .
- (٣٢) د : جابر عصفور : ملحوظات حول الحداثة ، ورقة مقدمة إلى مؤتمر الشعر العالمى ، ١١٩٠ .
- (٣٣) منى حلمى : أجمل يوم اختلافنا فيه .
- (٣٤) د : لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ، ص ١٠٨ .
- (٣٥) نفسه : ص ١٠٢ .
- (٣٦) د : لطيفة الزيات : الرسالة ، مجموعة : الشيخوخة " ص ٨٢ .
- (٣٧) د : لطيفة الزيات : الشيخوخة ، مجموعة " الشيخوخة " ص ٤٥ .
- (٣٨) د : لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة " الشيخوخة " ص ٩٩ - ١٠٢ .
- (٣٩) سناء البيسى : المياه الراكدة ، مجموعة فى الهواء الطلق ، ص ٤٩ .
- (٤٠) اعتدال عثمان : الفتاة المصرية والكتابة الأدبية ، جمعية تضامن المرأة ، ندوة .

الفصل الثانى

« بناء الحدث .. والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة »

لا تتحدد معالم شخصية الرجل من خلال الصراع فحسب ، بل للحدث - أيضا - دور فى تشكيل تلك الملامح " غير أن الحدث ليس كيانا منفصلا عن الشخصية أو عناصر القصة الأخرى من ناحية ، أو عن رؤية القاص ومعالجة واقعه الاجتماعى على وجه التحديد من ناحية أخرى .. " (١) .

ومن ثم فالصراع الذى تعانى به المرأة / الكاتبة يؤثر ايجابا فى تشكيلها الحدث المرتبط بحركة الشخصية ذلك أن الحدث هو الشخصية فى حالة الحركة والفعل ، سواء على صعيد عالمها الداخلى ، أو حركتها فى واقعها الذى تعيش فيه ، وفصل الشخصية عن الحدث يرتد بنا إلى تفكير تقليدى ، وإلى تجريد الشخصية من حياتها وحريتها " (١) . فالصراع إذن " يكون هاما وخطيرا بالنسبة للشخصية أو للشخصيات . وهو الذى يساعد على درامية الحدث ، ويضفى على القصة القصيرة حيوية وحرارة " (٢) .

فالرؤية التقليدية - الناتجة عن انتقاء علاقات الصراع - لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - يؤثر فى تشكيلهن الفنى للحدث ، فينشأ هو الآخر تقليديا (هرميا) . كما تنطبع رؤية الاحتجاج / الرفض الناتجة عن تصاعد الصراع إلى ذروته - لدى كاتبات الاتجاه الذاتى - فى صورة رفض للتسلسل التقليدى للحدث (كسر البناء الهرمى) ، باتباع أبنية جديدة ، من شأنها أن تطرح أزمة الذات الجديدة - فى علاقتها مع الرجل - بأشكال متباينة تعكس أزمة الذات عن طريق صياغة أبنية تتفق ووحددة الرؤيا الرافضة .

أما كاتبات " الاتجاه الثالث " - أصحاب الرؤية الموضوعية للذات / للآخر - فأنهن يعنين بطرح بدائل / حلول للواقع (*) ، كما يعنين برسم النموذج الجديد للرجل وانعكس هذا على كتاباتهن فى صورة طرح تشكيلات بديلة للحدث التقليدى / الهرمى رؤيتهن للذات ، والآخر .

ويتسم تسلسل الحدث - لدى كاتبات " الاتجاه الأول " بكونه هرميا ، حيث تقابل قمة الهرم فيه ذروة الحبكة أو العقدة التى يتشابك فيها الصراع ، وهو نفس بناء المسرحية الكلاسيكية ، بأجزائها الثلاثة : التمهيد ، العقدة ، النهاية - أى الكلاسيكى التقليدى ، بما ينطوى عليه من ترتيب زمنى للأحداث . مع ملاحظة أن كل كاتبة منهن تعنى باضفاء حسها الفنى على ما تأخذه من خصائص من شأنها أن تمنح كتاباتها تميزا وخصوصية . فبينما تلجأ جميلة العلايلى "و" ملك عبد العزيز " إلى روح الشعر - على سبيل المثال - لتتغلغل فى قصصيهما أو تصفيا عليهما مسحة رومانسية نجد "أليفة رفعت" ، " وجاذبية صدقى " تلجأن إلى روح العامية وسبيلهما إلى ذلك المعتقد الشعبى ، بما ينطوى عليه من عالم " فنتازى " يضرب بجذوره فى البيئة ذات التراث الشعبى . (**).

ورغم أن التسلسل الزمنى للأحداث - هنا - يتسم بكونه هرميا ، إلا أن ترتيب الأحداث - عند بعضهن - يبدأ بالنهاية ثم يعود إلى البداية لتتسلسل معها زمنيا - كما سنرى - وهناك لون ثالث من القصص يتزاوج فيه الحاضر بالماضى ، حيث يمثل

(*) راجع طرح كاتبات " الاتجاه الثالث " لبدائل وحلول جديدة ، فى الجزء الأول من الدراسة .

(**) ونمثل لذلك أيضا " ابنة الشاطئ " وسهير القلماوى " حيث يلتزمان بالقصصى كوسيلة لاغراء المتلقى لتقبل أفكارهن الاصلاحية ، وفى الوقت نفسه نجد كل من صوفى عبد الله ونجى العسال " وسعاد حلمى " واحسان كمال " يزاولن بين القصصى والعامية فى الحوار غالبا ، كوسيلة تمكنهن من تحقيق الموازنة الصعبة . بين اللهجتين . وبعد هذا الصنيع - من جانبهن - قفزة نوعية تحقق نوعا من التركيز المكثف الذى يعكس المستوى الفكرى والوجدانى للشخصية التى تجاوزت - بحكم موقعها - مرحلة الوعظ المباشر .

الماضى الذكريات التى يثيرها الحاضر وترتبط به وتتبلور فنية العمل - حينئذ - فى المزاوجة بين الحاضر والماضى . أو بين العالمين الداخلى والخارجى - يتضح هذا جيدا فى قصص " أليفة رفعت " - ومن شأن هذا التفاوت فى التشكيل الفنى للحدث أنه لا يخل بالتطور السببى للحبكة ، أو بالمنطق المتسلسل للأحداث .

فابنة الشاطيء - على سبيل المثال - فى قصتها " قلبان فى ذبول " (*) تدفع بالزاوية / البطلة لتحكى مأساة " بستانى " تحبه ، بينما هو منشغل بأخرى ، لذا تطلب منه أن يقص لها حكايته . حينئذ تنساب الأحداث فى تسلسل ، حتى ينهيها قائلا : " إنى لا أعرف لحياتى نظاما ولا لمستقبلى خطة .. لا إرادة لى ولا رجاء .. إنى أمضى وسط تيار الحياة إلى حيث يحملنى .. وأما هى .. فلها الله ؛ " (٢) وفى الوقت نفسه تقوم الراوية / البطلة منهيّة القصة : " وسكت الشاب ، فقامت من مكانى تسوقتنى على غير هدى " (٣) .

وكأن تصور كاتبات ما قبل الخمسينيات فى الاتجاه الأول - للفعل البشرى يخضع لتصورهن بأن هناك قوى غيبية تتلاعب بمصائر البشر ، لذا تبدو الأحداث - فى عامة قصص تلك الفترة - غير خاضعة لمنطق الفعل البشرى لا تقبل تبريرا أو سببيه . نظرا لخصوعهن لمنطق قوى قاهرة مهيمنة تحلق فوق عالمها ، كما تصبح الشخصيات التى تصورها الكاتبات مجرد ألا عيب فى يد تلك القوى .

وفى إطار هذا التصور تجد اهتمامهن / وعيهن يتوجه إلى الرجل ، باعتباره قوة تتحرك وتتفعل فى عالم جامد ، فى مقابل اعتبارهن المرأة ، نموذجا سلبيًا ، يتقبل الفعل ، ويتحرك بإرادة غير إرادته ! ولعل اتيان شخصية الرجل بتلك الصفات ، يسوقنا إلى توقع الغريب والمفاجىء ، كما يبرر للا منطقية الفعل الصادر عنه (**) نظرا لافتقادها إلى الاقناع الذى شاع فى كتابات تلك الفترة ، نتيجة تعمد الكاتبات إظهار

(*) انظر : قلبان فى ذبول " لابنة الشاطيء ، مجلة الأسبوع ، ع ٣٤ فى ١٩٣٤/٧/٤

(**) انظر فصل " الصراع " بالجزء الثانى من الدراسة ، لدى كاتبات الاتجاه الأول .

الضعف وقبولهن التبعية ، وشرط الخضوع ، كاعتراف ضمنى بوجود قوة قاهرة تواجههن فى الآخر .

وانعكاسا لهذا شاعت فى تلك الكتابات جمل انشائية ، ترصد فى مبالغة الأحداث ، لعل مبالغتهن فى تقديم الحدث ، مقدمة أساسية توشى بعدم صدقهن الفنى ، أو بمعنى آخر نتيجة لعدم استيحائهن تجربة الذات / المرأة - فى مقابل اعادتهن صياغة تجربة الرجل الكاتب - مما أثر سلبا فى سببيه / منطقية الحدث لديهن .

ولعل تبنى هؤلاء الكاتبات للفكر السائد فى مجتمعهن - بما ينطوى عليه من رؤية تقليدية للأدوار الاجتماعية - للرجل والمرأة - أثر سلبا فى صورة الذات - كما ذكرنا فى مدخل الرسالة - فنشأت تابعة ، نظرا لاختفاء الصراع وانصوائها فى " الآخر " وفى الوقت نفسه انعكس هذا التبنى على إنتاجهن الأدبى . فتضمن - هو الآخر - فى بعض جوانبه نسخة من العالم الذى تقهر فيه النساء . عن طريق طرحهن أبنية تقليدية تعيد صياغة الأبنية الفكرية والاجتماعية القائمة فى الواقع .

وفى " فترة ما بعد الخمسينيات تحقق لكاتبات هذا الاتجاه - نتيجة التغير الاجتماعى - درجة من الوعى - بفقدان الذات - حول اهتمامهن إلى الذات (الأنا) الأنثوى لتصبح مصدراً للفعل أو الحركة ، ونافذة للتجربة الشخصية الأنثوية (للمرأة / الكاتبة) مما أثر إيجابا فى تحقيق درجة من الصدق الفنى صاحب حركة البطلة واضفى عليها بعد السببية / الواقعية . كما تحول مجال الحدث من كونه تابعا لحركة الرجل إلى كونه تابعا لإدارة البطلة / المرأة ، اتخذتها الكاتبات محورا فى القصة ، فى مقابل تهميشهن الرجل بإبعاده عن موقع الصدارة فى النص .

لكن الأثر السلبي الذى ترتب على الاهتمام بـ " الأنا " هو انحسار الاهتمام بالآخر / الرجل ، والذى أصبح بمثابة شخصية ثانوية ، لا تحتل موقع الصدارة فى النص ، بل اختفت حركتها وفعلها ، بالتدريج ، فأصبحنا نراها عبر الشخصية الرئيسية / المرأة (*) .

(*) سيتضح هذا جيداً عبر فصل اللغة الفصل الثالث من هذه الدراسة .

ورغم أن الرجل يحتل موقعا مهيمنا في واقع هذه الشخصية الرئيسية / المرأة ، في وعيها - كرجل " سيد " مالك لزمam حركتها - إلا أن هذا الموقع يتراجع على مستوى المشاركة في الحدث / الفعل - في النص - وذلك بانزواء حركته ، وتراجع فعلة تدريجيا ، في مقابل بروز حركتها (هي) عبر النص ، وهي منفصلة به ، دائرة في فلكه .

" ملك عبد العزيز " - على سبيل المثال - تقوم بدور الراوية (البطلة / الشخصية الرئيسية) في مجموعتها : الجورب المقطوع " لتروى لنا الأحداث على اعتبار أنها " شاهد العيان " تاره ، كما في " قلب يستيقظ " أو على اعتبار أنها البطلة / الراوية - كما في " نفوس غليظة " بينما تعتمد كل من " نجية العسال " و " سعاد حلمي " و " إحسان كمال " - في المعظم من قصصهن إلى تسليم المرأة / البطلة خيط رواية الأحداث ، والتي بدورها تأخذ بالقارئ لتضعه في مواجهة عالمها الداخلي ، بما ينطوي عليه من صراع (حوار - مناجاة) . وتلجأ بطلات كل من " صوفى عبد الله " وجاذبية صدقي " وألفية رفعت " إلى تكتيك الاسترجاع (Flash Back) في العديد من قصصهن - ومثل هذا التكتيك لا يكسر منطقية التسلسل في الحدث - " حيث أن قلب التوقعات أو عكس اتجاه السهم الذي تتطور الحبكة وفقا له من حيل المنطق السببي المألوفة " (٤) - ومن شأن هذا الاسترجاع أن يريد بالقارئ إلى وعي ، وماض الشخصية الرئيسية / المرأة ، ليرصد حركتها في الماضي .

بينما يفلت هذا الخيط - أو الهيمنة على حركة الأحداث في النص - من يد الرجل - كشخصية قصصية - في المعظم من قصص كاتبات " الاتجاه الأول " فترة ما بعد الخمسينات ، حيث يختفي من واقع النص / مسرح الأحداث ولا تبدو - لنا - حركته / صورته ألا من خلال نجوى البطلة / الشخصية الرئيسية وذاتها - كما هو في قصص " نجية العسال " أو من خلال إحساسها بالذنب تجاهه - كما هو في قصص " سعاد حلمي " - أو من خلال تعاطفها معه في قصص " إحسان كمال " - أو من خلال استنكارها إياه - كما في قصص " أليفة رفعت " أو من خلال أمثالها الظاهر له - كما في قصص " جاذبية صدقي " و " صوفى عبد الله " .

وحركة المرأة / البطلة فى النص - هنا - تعكس طابعا من الهيمنة على مجريات أمور الأحداث فى القصة ، توازى هيمنة الرجل على مجريات الأمور فى الواقع ، مما يؤكد - لنا - تمردهن الضمنى / المضمر على الرجل . فالتمرد هنا لا يتخذ شكل رفض صريح لهيمنة الرجل فى الواقع ، بل يتخذ شكلا باطنيا ، لا يبدو إلا من خلال دلالاته الرمزية التى يعكسها هيمنة البطلات النساء - لا الأبطال الرجل - على مجمل حركة القص فى النص .

ورغم جراءة الموضوعات التى قد تطرحها بعض الكاتبات - مثل " أليفة رفعت " فى رصد رؤيتهن المحتجة على جدلية العلاقة بين المرأة والرجل - كما أوضحنا فى " الباب الأول " - ألا أن التكنيك الفنى الذى عبرت به الكاتبة عن هذه الرؤى جاء تقليديا للغاية ، أو بمعنى آخر أن تمردهن على الرجل لم ينعكس على بنائهن الفنى للحدث - على سبيل المثال - حيث نجده احتفظ بتدرجه المتسلسل / المتتابع . ونعنى بالبناء المتسلسل أنه : " شكل ينهض على حتمية منطقية واضحة ، تقود فيها المقدمات إلى النتائج ، ويشعر معه القارئ بالقدرة على التنبؤ بالتطورات المقبلة .. " (٤) .

وفى كل الأحوال تبدو السببية عاملا أساسيا تستند إليه البطلة / الراوية لتبرر حركتها . ولعل احتفاظهن هذا بمنطقية تسلسل الأحداث يوشى يرغبتهن فى الاحتفاظ بالشكل أو الهيكل التقليدى للنظام الاجتماعى / الأدبى السائد بما يتضمنه هذا النظام من قيم وصور مازالت مستمرة فى واقعهن .

وتبدو رؤية الاحتجاج / الرفض لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " فى الخروج على الموضوعات الأدبية التقليدية ، أو القوالب الثابتة ، ومن خلال تحطيم التسلسل الهرمى للحدث ، وذلك لتغير مفهوم الحبكة التقليدية - لديهن - التى تقوم على مسار خطى - يتبع التسلسل الزمنى فيه الماضى ثم الحاضر ثم المستقبل - إلى مسار مغاير ، تتقاطع فيه الأزمنة والأمكنة ، كما يختفى التسلسل المنطقى - فيها - والرابطة الحتمية للأحداث ، لتتواجد الحكاية أو الحدوة بشكل غير مباشر . وتتفاوت عناصر التجديد - هنا - حيث تستخدم الكاتبة أساليب تساهم فى تفتيت تسلسل الحدث ، مثل أساليب قطع الحدث : من تداع ، ومونولوج داخلى ، ومونتاج .. وقد تستخدم أساليب يختل فيها الترتيب المنطقى للتسلسل المنظم ، مما يؤدي إلى شيوع درجة من الغموض .

غير أن رؤية البعض من هؤلاء الكاتبات عجزت عن توصيل ما تريده ، عبر أدواتها الفنية ، وربما لتوافر شرط الانفعال السريع - فيها - والذي من شأنه أن يفقد البناء الفني التماسك أو الوحدة ، إلى جانب حضور الذات المستمر في العمل الفني ، وفرضها لمشاعرها بدلا من خلق المعادل الموضوعي لهذه المشاعر .. مما أثر سلبا في تحويل فكرة الكاتبة - المجردة - إلى رؤية فنية متكاملة ومتوازنة للواقع .

ولعل أخطر ما تعرضت له رؤية هؤلاء الكاتبات هو تلك المساحة الفراغ التي بدت بين نية - البعض منهن - وخروج هذه النية إلى حيز التنفيذ . بمعنى ماهية الانعكاس الذي حالف هذه الرؤية الراضية لتصبح تشكيلا فنيا صادقا معبرا عنها ؟ ذلك أن حدوث هذا الانعكاس أو التطابق بين الرؤية والتشكيل من شأنه أن يحدد لنا مدى صدق هذه الرؤية ومدى زيفها .

وتعد مشكلة تضخم الذات - لدى هؤلاء الكاتبات - من أكبر الحوائل التي حالت بين الذات الكاتبة ورؤيتها أو بينها والالتحام بواقعها ، أو الاقتراب منه ، حيث كان انشغالها بذاتها ينفي الحضور الفعلي للآخر / الرجل من مسرح الأحداث وفي الوقت نفسه يفرض الوصاية عليه ، خاصة وأن هذه الذات انتدبتها الكاتبة لتقف منه موقف الواعظ أو القاضى - فى صورة خطابية مباشرة - كأن تقول : " أنا أؤمن بعقل المرأة .. بتفكيرها .. بإمانياتها الإنسانية ، ولهذا أرفض أن أكون رجلا " (٥) .

ونمثل أولا : لمشكلة تضخم الذات بقصص " نوال السعداوى " ، و " فوزية مهران " ، حيث نجد قصص " نوال السعداوى " مؤهلة لأن تضيف تعريفا جديدا - للقصة القصيرة - فبقدر ما تتمحور حول ما يماثل السيرة الذاتية يمكن تعريفها بأنها إحياء أو استرجاع أو مجرد وصف لوقفات أو تشبيلات متباينة فى مجرى النفس لبطلنة واحدة تناضل للوصول إلى تكامل الشخصية .. " (٦) . أما قصص " فوزية مهران " (منزل الطالبات) فهي ترصد التناقضات التى تعيشها الفتاة ، وهى فى مرحلتها الجامعية مع زميلاتهن تارة ثم مع الرجل المثقف تارة أخرى .. وتكون مجموعة القصص التى تتضمنتها هذه المجموعة مجرد رصد أمين لمذكرات فتاة جامعية .

وفى مثل هذا اللون من القصص يغيب الرجل من واقع النص تاركاً للبطلنة / المرأة حرية الهيمنة على الأحداث ، لكنه مع هذا يظل مستدعى داخل وعيها فى صورة منحوتة على مقاس ذاتى - كما ذكرنا من قبل (*) تعكس تصوراتها المثالى للرجل - غير المتحقق أمامها فى الواقع - وفى الوقت نفسه تعكس سر رفضها لصورته الماثلة أمامها فى " رسالة خاصة إلى صديق فنان " لنوال السعداوى " - على سبيل المثال - نجدها اتخذت من رفض الرجل هواية تمارسها بكل اللذة ، تقول : " الرفض عندي كان سهلاً وطبيعياً كهواء أتنفسه " (٧) . وقيمة معرفتنا للرفض الذى تحتزنه المرأة لدى هؤلاء الكاتبات للرجل - تكمن فى ادراكنا رفضها لأنوثتها - فى حقيقة الأمر - وذلك أن " رفض الأنوثة يستتبع بالضرورة رفض الرجولة . فالمرأة لا تكون امرأة إلا بالإضافة إلى الرجل . والمرأة التى تنفى الرجل كأنما تنفى المرأة التى فيها " (٨) .

وإذا كان نفى الرجل - لدى كاتبات الاتجاه الثانى - يعبر عن رغبة داخلية تهدف إلى تحقيق الهيمنة على حركة وأحداث النص ، تقابل الهيمنة التى يجابهها بها الرجل فى الواقع ، فإنه أيضاً يؤكد الانقسام (الثنائية) الذى تعانى هذه الذات فى علاقتها مع ذاتها والآخر .. يقول - فى ذلك - بطلنة " رسالة حب عصرية " : " هذه مأسأتى . أريد أن أكون ذاتاً منفردة منفصلة ، وأريد فى الوقت نفسه أن أكون جزءاً لا ينفصل عن الآخرين . وهذا التناقض يمزقنى . يجعلنى جزئيين أو اثنين " (٩) .

وخطورة تضخم الذات هنا ، لا تكمن فى نفى الرجل فحسب ، بل أيضاً تكمن فى كونها تحويل بين الكاتبة ورؤيتها إلى الواقع . وفى مثل هذا الموقف تفقد الأمور أحجامها الحقيقية ويختل التوازن ، مما يؤدى إلى ظهور العالم وكأنه كتلة من الفوضى والاضطراب والعبث - كما هو واضح فى عالم " سكنية فؤاد " - عالم لا يخضع لنظام ولا يخضع لسببية . وهذه النظرة تمثل فى جوهرها هروياً من الرؤية الموضوعية للعالم .

ورؤية الكاتبات للرجل - هنا - بكل ما تتطوى عليه من رفض معلن ، نجدها - لدى البعض من الكاتبات أمثال : " أمينة السعيد " و " حنيفة حنفى " (السماء أيضاً تبكى " ، و

(*) راجع الفصل الأول من الباب الثانى (الرجل منحوت على مقاس ذاتى) ص ١٩٥ .

زينب رشدي " (أرفض أن أكون رجلا) ، وفوزية مهران ، و " نوال السعداوى (تعلمت الحب ، و " حنان قليل ، و " لحظة صدق ") - رؤية غائمة وغير متحققه عبر تشكيلهن الفن التقليدي .

ونمثل لذلك : برؤية " أمينة السعيد " ، بما تنطوى عليه من آراء ثورية تناهض تسلط الرجل على المرأة وتغاير لما هو سائد عن مفاهيم " الشرف " ، وبدل أن كان هذا اللفظ ملتصقا بفعل المرأة ، يغدو في نظرها مرتبطا بالخلق الإنساني عامة المرتبط بسلوكيات كالسرقة مثلا - كما في أضعت شرفي - كما يتحول الرجل من موقع الصياد إلى موقع الفريسة - كما في " سلاح لا يخيب " ، و " الورقة الصفراء .

لكن صياغة الكاتبة - لهذا الاحتجاج - يأتي عبر أدوات تقليدية للغاية . حيث نرى " الراوية " - والتي تقوم مقام " الراوي العارف بكل شيء " - تمسك بخيط رواية الأحداث ، في الأغلب من القصص ، فتريد من الحاضر إلى الماضي ، لتقص ، سيرتها ، محتفظة أثناء ذلك بالتسلسل المنطقي . ومن شأن هذا التسلسل الهرمي أن يتعارض والرؤية الثورية التي تبثها القاصة عبر مضامينها القصصية .

وفي القصص المحدودة (*) التي احتل الرجل فيها موقع الصدارة (كشخصية رئيسية) مثلا - أنت حركته أو مشاركته في الأحداث مقيدة برؤية الكاتبة - إليه - ، لذا بدا أما مهزوما (*) .. أو مجنبا عليه بفعل السلطة أو النظام الاجتماعي ، وفي الوقت نفسه كان جانبا على المرأة / البطلة (*) .. ولعل إبداء الرجل - هنا - في موقع إنهزامي أو ضعيف يؤكد على جوهر العلاقة التسلطية التي تربط رؤية هؤلاء الكاتبات بالرجل ، يهدف تحقيق هيمنة مماثلة لهيمنته عليها في الواقع بصورة معلنة .

(*) بدأ الرجل شخصية رئيسية " مهزومة " في قصص : " أمينة السعيد " (أضعت شرفي ، وسلاح لا يخيب) ، وعائشة أبو النور (دموع الإنسان الآلي) ، وزينب رشدي (مسلم) وهدي جاد (حلم النهار ، أين ذراعاك يا أمي ، صقيع الأفران) ، واسما حليم (أخوك عبد الله) ، ومنى رجب (ذهب ولم يعد ، و " جراح بطل ") .

كما بدأ شخصية مجنى عليها في قصص "نوال السعداوى" : (مجرد صورة ، ليست عذراء ، وحنان قليل والكذب ، ولحظة صدق ، وحينما ينهزم الرجل ، و " رجل ، والمقال ، وكانت هي الاضعف والجريمة العظمى و " اعتراف رجولي " .

ونقد - هنا - بالحركة المقيدة - الخاصة بالرجل - هو : تقييد مشاركته في الحدث بوجهة نظر الكاتبة بطريقة تخفى تفرد وأصالته ، حيث يبدو في نهاية الأمر شخصية مسطحة تبشر بأراء الكاتبة ، ولا تستولد أفكارها من تفاعلها الحر مع الواقع ، أو من وعيها الفردي .

وتعتبر صورة الرجل في قصص "نوال السعداوى" كما ذكرنا من قبل - خير مثال يكشف عن ماهية التبني لأراء الكاتبة في الرجل ، وفي المرأة - وكيف تتحول هذه الشخصية إلى بوق يردد أراء الكاتبة الواردة في أبحاثها ودراساتها العلمية (*) .

ورغم وضوح رؤية "نوال السعداوى" - إلى العالم / إلى ذات عبر مؤلفاتها الأدبية ، والعلمية - كما ذكرنا من قبل - إلا أننا في المعظم من الأحوال نجد أنفسنا أمام ايديولوجية غائمة ومتناقضة حيث يتقاطع فيها واقع الشعور - المناصر للمرأة - مع اللاشعور - المعادى للمرأة - وهذا في حد ذاته يعكس حقيقة تناقض رؤيتها (للذات / للعالم / لكونها ليست نتاج ذاتيتها الأصلية ، ولانتاج تمرد لها على وضعها كامرأة (مستغلة) في مجتمعها . بل هي على العكس نتاج تماهيتها مع مستغلها (الرجل) باستبطانها ايديولوجيته المعادية لها (**).

(*) راجع الفصل الأول من الباب الأول والثاني (أمثلة الرجل يبشر بأراء " نوال السعداوى " ورؤيتها الواردة في أبحاثها العلمية .

(**) يعرض "جورج طراييشي" في كتابه " أنثى ضد الأنوثة " صورة الثنائية الكامنة في ذات الكاتبة ، فيضرب مثلاً بالحجج الواردة بأفلام الأدباء التقليديين المعادين للمرأة في اقرارهم بأنها بما تمثله من جمال ونضارة "زهرة" مع التنبيه في الوقت نفسه إلى أنها ككل زهرة ، بما تمثله من شر وفتنة ذات أشوك ، ممثلاً بذلك رأى الكاتب توفيق الحكيم في كتابه : "تحت شمس الفكر" ، ثم يؤكد حال تبني "نوال السعداوى" الصورة ذاتها أو الثنائية عينها ، ويمثل بقولها في اهداء روايتها "امراتان في امرأة" حين تقول : "أن الزهور المغمضة حين تنفتح في ضوء الشمس لأول مرة تسقط فوقها خراطيم النحل تمتص ورقها الناعم ، فإذا ما استسلمت الزهور انسحقت ، وإذا قاومت واستبدلت الورق الناعم بشوك ناقر مدبب استطاعت أن تحيا وسط النحل الجائع " ثم يعقب على قولها هذا قائلاً : " ولايعسر علينا هنا أن نرى أين يكمن الاستلاب لصالح الايديولوجية الذكورية . فالشوك الناقر المدبب يحيلنا ، صورة ولغة ، إلى عالم الذكور والعدوانية الذكورية ، ثم أن منطقاً حربياً ذكورياً هو وحده الذي يمكن له أن يتصور أن يدور بين النحل والزهر حرب : فليس صحيحاً أولاً أن الزهور إذا امتص النحل رحيقها تنسحق ، ثم أن النحل إذ يمتص رحيق الزهور يغنى الطبيعة ويحافظ على توازنها الايديولوجي فهو يصنع من رحيق الزهور من جهة أولى عسلاً ، وينقل من الجهة الثانية غيار الطلع للاقاح زهور كثيرة أخرى ما كان لها لولا ذلك أن تنفتح " (ص ٧) .

وتظهر صورة هذا التبنى - للأيديولوجية الذكورية - عبر تبنيها منظور الراوى (العالم بكل شئ - كما سنرى فيما بعد - وعبر محافظتها على الشكل الهرمى (المتسلسل / المنتظم) للحدث ، كامتداد يعكس تبيينها للعلاقات الهرمية السائدة فى المجتمع .

ولكن ما يعنينا أيضا - هنا - هو الوعى بالتشكيلات الفنية لبناء الحدث ، التى استخدمتها الكاتبات لتشكيل تمردهن أو رؤيتهن الراضية فالى أى حد ساهمت تلك التشكيلات فى توصيل رفضهن "فرغم احتفاظ كل من "اسما حليم" و "زينب رشدى" بالتتابع المنطقى لتسلسل الحدث فى قصصهما القصيرة - حيث قدمتا الواقع من خلال صور تتابع ، وخط ينساب عبر هذه الصور ليهبها الحركة " - كما حدث فى مجموعة " يحدث أحيانا " : لزينب رشدى ، ومجموعة " سجن النساء " : لاسما حليم - إلا أنهما قدمتا ذلك من خلال أصوات عديدة منها صوت الراوية كما فى " يحدث أحيانا " ، وفى " ما هو الحب " (لاسما حليم) ومنها صوت العشيق ، ويعبر عنه ضميرا لغائب الذكر ، وصوت العشيقة ويعبر عنه ضمير الغائب المؤنث ، وأحيانا ضمير المتكلم (كما فى يحدث أحيانا) غير أن صوت المؤلفة (الراوية) يبدو فى القصة كصوت دخيل على الصوتين الأولين ، لأنه يعلق على الأحداث ، مبدىا رأيه بالشرح والتحليل ، فيحل العقاب واللعنة على أفعالهم فى تقريرية فجأة ، ومباشرة لا تخلو من وعظ ، تقول : " إنهارت الحواجز .. غامت الرؤى ، وانصهرت فى ساعات مفعمة بالنشوة الجسدية المطلقة .. سقطت الحجب وانتهكت حرمان الغائبين ، ورقص الشيطان بكل مجونة يهز زيله للضمير الغافل " (١٠) .

وميزة تعدد الأصوات هنا أنه يعدد أوجه الحقيقة ، ويقلل من اقتصارها على تفسير واحد ، كلى مطلق ، فى مقابل تقديمها تفسيراً نسبياً ، يقلل من أهمية دور الراوى / الراوية (العالم بكل شئ) كمقدمة تعكس وجهة نظر الكاتبة فى رفضها للسلطة الهرمية فى المجتمع .

وتستبدل أقبال بركة ، " ونعمات البحيرى " ، "ومنى رجب" التتابع المتسلسل للحدث بالتتابع التكرارى " ومن خصائص هذا التتابع أنه يوهنا بأنه يقدم جديدا فى كل مرة ، ولكنه فى الواقع يعيد الدق على نفس الأوتار القديمة تنويعات جديدة تتحقق عبر تتابع الصور وتباينها ، وعبر ضرورة المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة " (١١) .

فإقبال بركة - على سبيل المثال - فى " كلما عاد الربيع " تستخدم عدة أشكال تعبيرية لتوصيل رؤيتها ، فهى فى " أحلام طائر جريح " تستخدم الحدوتة المباشرة ، بينما نجدها فى بساط الريح " وعارية فى قاع البحيرة " تستخدم المونتاج الزمانى ، والتداعيات . فالمرأة - على سبيل المثال - فى " عارية فى قاع البحيرة " تجلس على شاطئ البحيرة (المكان) ، بينما يتحرك وعيها فى إطار زمن الماضى لتعرض صور بطريقة منتظمة يتناوب فيه الماضى مع الحاضر أو الاسترجاع مع الاستحضار ، وفى قصتها " كيلو حلاوة " و " اغتصاب " (*) تستعين ببعض حيل " المونتاج السينمائى " لكى تظهر لنا " توارد الخواطر والأفكار وارتباطها ببعض كتوارد المناظر المختلفة بسرعة الواحد تلو الآخر " أو إحاطة صورة بصورة أخرى " (١٢) . كما يعنى فى " كيلو حلاوة " بالحركة البطيئة واللحظة القريبة التى تهتم بالتفاصيل الدقيقة للحركة . تقول " الراوية " - على سبيل المثال - " لن يعود السيد قبل ساعتين ، والوقت يزحف فى تراخ وكسل ، وكل شئ من حولها يتثاءب ، حتى شجرة اللبلاب الصغيرة ، وهى تتمسح بالحائط ، وتتمشى ، حتى تكاد تختفى بين جوانبه " (١٣) .

وطريقة إقبال بركة فى قصصها القصيرة ، هى طريقة المونولوج الداخلى . حيث تبقى القارئ داخل وعى الشخصية الرئيسية ، يستعرض معها خواطرها عبر أبعاد زمنية مختلفة ، فيسبح فى هذا التيار داخل رأسها لنرى من خلال منظورها هى العالم والأشياء .

والكتابة بهذه الصفات تكسر التسلسل الزمنى المؤلف للحدث ، حيث تقدم مجموعة من حيل وفنون السينما ، والتى من شأنها أن تفيد الكاتبة فى الدق على نفس الأفكار ، التى تحملها الذات من قبل ، فتمنحها فرصة التنويع بل التكرار فى طرح المشكلة - خاصة مع الرجل - عبر وسائل وتقنيات عديدة - منها : القطع ، والعرض البطيء والسريع واللقطات القريبة ، والرجوع إلى الوراء - تعكس هاجس واحد تعيشه المرأة / البطلة (**). يتمثل فى رغبتها .

(*) حادثة اغتصاب الأهرام ، عدد القاهرة ، تاريخ : ١١/٣/١٩٨١ م .

(**) يتمثل الهاجس هذا فى الاحساس المتكرر - من قبل المرأة - بالانفصال عن الرجل ، فى صورة التشوق الدائم إلى رؤيته عاريا (انظر تفصيل هذه النقطة بفصل : صورة الرجل الزوج ، وصورة الرجل الحبيب / الجسد . بالجزء الأول من الدراسة .

والتتابع التكرارى للحدث - هنا - يفيد الكاتبة إلى حد بعيد فى توصيل رؤيتها ،
والتي تبغى سيطرة غير واعية على العالم من خلال نفس سيطرة الآخر / الرجل ،
بإسناد البطولة إلى المرأة / البطلة . وهذا النوع من التتابع يعبر عن لا محدودية هذه
الأبنية فى تقديم أزمة المرأة / البطلة بأشكالها الخارجية والداخلية ، وذلك من خلال
الطرح المتكرر الذى يعمق الإحساس بحدثها ، وانعكاساتها المختلفة .

وإلى جوار "التتابع التكرارى" للحدث الذى يقدم مشكلة المرأة من مختلف الزوايا
أو الجهات ، نلمح شكلاً آخرًا من أشكال "التتابع الكيفى" - فى كتابات : "سكينة
فؤاد" ، و"هدى جاد" و "عائشة أبو النور" - يعتمد "على نسيج معقد وكثيف من
الإيماءات الموحية التى تخلق وحدة خاصة ومنطقاً متفرداً خاصاً"^(١٤) . ومن سمات هذا
النوع من التتابع أنه "يتبلور وفق منطق الصيرورة الشعرية ، أو الكشف
الحدسية"^(١٤) .

ففى قصص "سكينة فؤاد" يختفى التسلسل المنطقى للحدث. وبدل أن يؤدى حدث
إلى آخر ، نجد تبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى ، ورغم إنها
تستمد مادتها الأولية من الواقع المتناقض المهوش من حيث اضطهاده سياسياً
للإنسان المصرى كما فى "٩ ش النيل" ، واقتصادياً كما فى "سرقة فى مقلب زبالة" حيث
يصل حد التدهور الاقتصادى إلى حد اهدار الكرامة الإنسانية ، بل وهدار الجسد
الإنسانى ، كما فى "عند يتعري اللحم" . واجتماعياً - كما فى "محاكمة السيد "س" ،
و "موت فتاة شاذة" ، والموت بعد الميلاد" - ولذا فالكاتبة تقدم هذا الواقع فى إطار فنى
تناسب ضراوته ، ولا منطقته مع ضراوة ولا منطقته الواقع الذى تعيشه المرأة - كما
فى "فرعون يغرق من جديد" و"امرأة بلا جنس" - والذى يعيشه الرجل - كما فى "٩
شارع النيل" ، و"يوم للحب" - وينبنى على ذلك أن تأتى (اللغة والأحداث مختلطة ،
ومشوشة تعبيراً عن حركة الواقع والذات المتواترة ، ويكون ذلك عبر تحطيم أسلوب
السرد المتصل شكلاً وقالباً .. وكأنا نعيش فى كابوس ثقيل أو حلم ، أو أن العالم قد
فقد معناه أو منطقته . تقول الراوية فى "يوم للحب" - على سبيل المثال - : "انفجار الدم

أراح رأسه .. وجد يديه تعتصران رقبتها .. جذبها بكل قوته .. أخذها فى صدره .. صعدت ونزلت الجدران .. رقصت الموبيليا .. هذه الدماء عليها دماؤه .. لماذا لا تنطق هزها .. انتقل الاهتزاز داخل رأسه .. رقصت كل الأشياء .. تداخلت .. انكسر الباب .. علا صوت الوحوش دخلت. تمشت فى البيت .. تمدد بجوارها .. لم يختلف واحد من الشهود على أنهما كانا يحبان بعضهما حتى الموت".^(١٥)

وتحاول "عائشة أبو النور" فى مجموعة "ربما تفهم يوما أن تقدم قصتها فى قالب شاعرى يمتزج السرد فيه بالحوار بالوصف لتعطى جملتها تناغما، وتناسقا فى الصياغة والتركيب ، وفى الوقت نفسه تزجى أفكارها بضمير المتكلم "فى قفزات سريعة تأخذ بالمتلقى / القارئ، نحو عوالم متباينة يحتشد فيها كل المتناقضات ، تقول : : تبرق السماء .. فتصدر أهات مدوية .. كآلام المخاض متتالية .. تفرقع وتئن وتصرخ .. ويعود البرق ليضوى المكان .. فينشق بطن السماء .. يخرج منها خيط السواد ليلتهم بقعة البياض .. وترجع ألام المخاض لتكوى الجراح .. تصعقها .."^(١٦).

وتتعمق الكاتبة فى هموم الذات - فى مجموعة "الحب طفلنا الضال" - من خلال اسخدامها أسلوب المونتاج السينمائى ، حيث يتم قطع المشهد على نحو متناوب كى يتداخل مع مشهد آخر ليعود من جديد إلى مشهد سابق ، وهكذا ، مثال ذلك أن يتم تركيز الكاميرا أو الصورة الكتابية على محتويات التسجيل الصوتى ثم ينتقل المشهد إلى نوع من المناجاة الداخلية ، تقول الفتاة : "وفجأة تنشق الأرض الواسعة .. يظهر من تحتها مجموعة من الرجال منفوخى العضلات .. تجحظ عيونهم .. انكمشت داخل جلدى .. خرج صوتى متقطعا : اسمه .. خا .. لد ... قطبوا حواجبهم .. رموا شفاههم .. يفخوا عضلاتهم .. همسوا فى تعقل مخادع : أن مارأيته وسمعتة لم يكن غير سراب" ^(١٧) .

أيضا تنطلق : "هدى جاد" من المجال النفسى ، فتبدو الوسيلة المفضلة لديها هى النجوى الداخلية 'Monologue' التى تعنى بالداخل فتقدمه صورة من الخارج . وفى انتقالاتها من شخصية إلى أخرى نجدها "تقفز بسرعة ، ومن غير تمهيد ، ومن

"مونولوج" إلى "مونولوج"، وتتراكم هذه المونولوجات وتتداخل لدرجة يصبح من الصعب إن نتبين حقيقة النجوى ممن وعمن^(١٨). ولما كان شأن "المونولوج الداخلي" أن يكشف عن أبعاد الداخل فحسب، لذا كانت حركة التطور النفسى هى المقياس التى تطور معها الحدث ولكن فى صورة كيفية، لاتعتمد على مقاييس الخارج.. يقول "السجين" فى "صقيع الأفران": "تطلعت إلى سقف زنزانتى. فى ركنها عنكبوت عتيق. هل نسيه السجان؟ أم أنه لسجين سابق بيته محكم على ذباب كثير متثور؟. أدت رأسى متقرزا.. لماذا انعدمت كل الأشياء الجميلة من حياتنا" (١٩) والعنكبوت هنا يعنى شبح الماضى. عتيق (الذى سيطر على الحاضر / الواقع. بمعنى أنه لا أمل فى الخلاص من هذا العنكبوت (الماضى)، نظرا لأنه "بيت محكم"، ربما لأن نجمة الخلاص قد خبت، لأن الواقع لم يصبح مبشرا، بل غدا منفرا: "أدت رأسى متقرزا".

ولدى كاتبات "الاتجاه الثالث" تتمظهر الرؤية الموضوعية - إلى الذات والعالم - لا من خلال وعيهم الاجتماعى بالواقع فحسب - والذى يتمثل فى رفضهن لمنظومة القيم والأفكار "الثنائية" أو السائد فى المجتمع - بل أيضا من خلال تقديمهن بدائل له من شأنها أن تحت على إعادة الرؤية إليه (Revision)، فضلا عن أن رؤيتهن هذه تتضمن إعادة تأسيس علاقات إنتاج المعرفة بالواقع الذى يواجهه الوعى حين يواجه نفسه بالضرورة ذلك لأننا ازاء "وعى ينقسم على نفسه فى الوقت الذى ينشق على واقعه، فى الوقت الذى يؤسس معرفة جديدة بنفسه، فتمرده على نفسه هو الوجه الآخر لتمرده على واقعه، وسعيه إلى تغيير شروط إنتاج معرفته بنفسه هو سعى إلى تأسيس علاقات معرفية جديدة فى واقعه" (٢٠).

وكأننا ازاء وعى مزدوج، يتمثل جانبه الأول فى الرفض لمنظومة القيم التقليدية السائدة، وما يتبعها من طرق أو مقاييس أدبية ثابتة (تقليدية) بينما جانبه "الثانى" يتمثل فى محاولتهن الدائبة لاكتشاف الذات عبر الخروج على الصيغ الجاهزة / المستهلكة - للواقع لا من حيث الموضوعات فحسب، إنما تمتد إلى الشكل الأدبى، حيث يتغير مفهوم الحبكة - لديهن - تغيرا نسبيا، من مسار هرمى متسلسل إلى

مسار تتقاطع فيه الأزمنة والأمكنة ، عبر وسائل فنية عديدة ، تبدأ من الاستعانة بأسلوب القص الشعبي (سلوى بكر) ، أو اللجوء إلى الحلم ، والتخيل بوصفه أداة لاختراق حصار الواقع (سهام بيومى ، وسحر توفيق) ، أو المزج بين خصائص القصة والقصيدة (اعتدال عثمان ، حتى استخدام المونتاج (زينب صادق) ، وأحداث قطوع فى الزمن (لطيفة الزيات) .

ومحاولة الخروج ، هذه - عبر الشكل الفنى - تختلف عن محاولات خروج " كاتبات الاتجاه الثانى " لتجاوزهن رفض الأنماط التقليدية (فى الواقع / فى الفن) إلى محاولة إيجاد / تحقيق البديل - ربما لتحقيق انقسام - لديهن ، فى الوعى المتمرد على نفسه ، نتج عنه ، تكون ذات فاعلة - بمعنى قدرتها على إعادة إنشاء موضوعها ، فى الوقت نفسه إعادتها صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع ، بالبحث عن أدوات جديدة تؤسس بها معرفة مغايرة ، تحرر بها علاقتها بذاتها ، ومجتمعها .. الخ .

أعنى أن تحقق شرط " الحداثة " (Modernity) - إلى حد كبير - لدى كاتبات هذا الاتجاه ، يكمن حقيقة فى حدوث تغير فى الوعى ، ترتب عليه فى الرؤية ، فالعلاقة بالعالم / بالرجل ، وأخيرا فى الأدوات الفنية .. كل هذا التأسيس معرفة مغايرة - كما سبق وأشرنا - لتحرير علاقة الذات بالآخر بصفة خاصة ، والمجتمع بصفة عامة .

ويبدو مدى تحقق البديل - لدى كاتبات هذا الاتجاه - عبر تحقيقهن النمط الجديد " للرجل " - كما رأينا فى " الباب الأول " - لا من خلال إيجابية الفعل لدى بطلاتهن فحسب - بل أيضا - من خلال رؤيتهن للشكل الجدلى للعلاقة مع الرجل .. وما يعنينا - هنا - هو مدى تحقيق هذا البديل فنيا ، بمعنى هل نجحت الكاتبات فى توصيل رؤيتهن (فنيا) ؟ ، أو عبر وسائلهن (الفنية التى ذكرناها ؟ ثم مدى تأثير الوسائل فى تشكيل مفهومهن للحبكة ؟ .

فصورة " الآخر " فى قصص " لطيفة الزيات " لا تتضح معالمها من خلال قصة بعينها - فى مجموعة " الشيخوخة " - فحسب ، بل من خلال مجموع أعمال الكاتبة تتضح صورته كاملة .. فالزوج فى " على ضوء الشموع " هو نفسه " أحمد " فى " الرسالة " ، وهو نفسه أيضا الزوج فى قصتي " بدايات " و " الشيخوخة " ، وهو أيضا

" فؤاد رمزي " فى رواية " الباب المفتوح " . وما يؤكد ذلك هو أن الكاتبة قد كتبت عناوين قصصها - فى مجموعتها الشيخوخة - " مصحوبة بالترقيم ١ - ٢ - ٣ إلى آخره مما يرجح انطبعا بأن المادة الأساسية لهذه المجموعة القصصية هى فى الأصل مادة روائية . وكأئنا على أعتاب الجزء الثانى من الرواية الهامة " الباب المفتوح " (٢١) .

ويتمثل نمو الحدث - فى قصص هذه المجموعة - مع حركة ذاكرة " الراوية " (البطلة / الكاتبة) فى صورة التقاط ذكريات متناثرة - لها - تكثف حالة شعورية بعينها ، تجاه الآخر ، يتمركز حولها الوعي الأنثوى به ، فتؤثر الفجوات التى حدثت فى النمو العاطفى للراوية ، عبر مراحل حياتها على هذا الوعي (سلبا) ، حيث تراه تارة فى صورة المعبود ، الذى من أجله تقول : " زبحت عوالمى قربانا . لم استبق لذاتى شيئا " (٢٢) ، ثم تارة أخرى نراها تندم ، لعدم تحقيقها ذاتيا : " تطلب النجدة .. بالله عليكم دلونى أين موطن الخطأ " (٢٣) وتلعب الانقطاعات الزمنية دورا فى تفسير التغير (التحول) الذى ينتاب وعى البطلة ، " بالآخر / الزوج " ، فهى منذ أن كانت فى " الثامنة عشرة " حتى بلغت الثامنة والأربعين . تقدم حياتها فى شكل انقطاعات زمنية فى السرد ، بل أن الكاتبة / الراوية توقف السرد أكثر من مرة عن طريق تدخلها لتنبه القارئ إلى وجود فجوات زمنية وسردية وبالتالي عاطفية ، / ويتجسد كل هذا فى صورة تفتيت لوحدة الزمن من شأنه أن يعكس الصدوع أو الانقطاعات الكائنة داخل الذات الكاتبة (أثناء علاقتها بالآخر) .

وتدرك " منى حلمى " أن الرجل / البديل " لا يوجد إلا فى داخل الذات ، وحتى يتسنى لها العثور على مثل ذلك الحل ، فإنها تقدم على المخاطرة ، وذاتها على كفها ... تستند على يقين مبدأى قوامه أن المرأة انسان كامل الإرادة ، من حقه الاختيار " (٢٤) ، ومن ثم فإنها رحلتها - إلى الخروج - لا تقف عند حدود اختيارها الرجل ، بل تتجاوزها إلى محاولة إعادة تشكيلها اياه (*) ، من خلال تمزيقها أقنعة المألوف ، والشائع من القيم والعادات التى غدت عاجزة عن تلبية حاجة الإنسان المعاصر .

(*) سبق تفصيل هذا المفهوم عند "منى حلمى" فى الجزء الأول : راجع صورة السيد ، والمثال .

والكاتبة تسعى أيضا إلى الخروج على النمط التقليدي لا في موضوعاتها فحسب ، بل أيضا من خلال " الخروج على نمط الكتابة التقليدية الذى يفترض قالباً بعينه محدداً لشكل القصة القصيرة . بمعنى تثبيت معايير قصصية بعينها (٢٤) - فى تحقيقها لهذا بالصوت الفردى (الذات الكاتبة) " الذى يحرص فى كل قصة على أن يكون كاشفاً ومفجراً من حوله نشاز الواقع ، معارضا بتنويعاته التى لاتدعى الانسجام أو التجانس ، تناقضات هذا الواقع نفسه وتنافره " (٢٤) .

وإذا كانت الكاتبة هنا تعنى - فى تنويعها الأحداث ، والمواقف - بنغمة "الذات" فإنها أيضا تعيد القص بصورة جديدة ، ولكنها تنطوى - فى حكيها - على نفس الفكرة أو الجوهر ، وفى كل مرة تعنى بأن توسع أفقه ، أو تضيف إليه .. وهذه هى سمة " التتابع التكرارى " ومن خصائص هذا التتابع أنه يوهمنا بأنه يقدم جديداً ولكنه فى الواقع بعيد الدق على نفس الأوتار القديمة بتنويعات جديدة .. " (٢٥) التى من شأنها أن تطرح مشكلة الذات من أكثر من زاوية ، وبأشكالها الداخلية ، ومن خلال هذا الطرح يتعمق الإحساس بحدثها وبنعكاساتها المختلفة ، لتكون وثائق تعبر عن البقع النائية للعالم الداخلى للمرأة / الكاتبة .

وفى قصص " سحر توفيق " (مجموعة " أن تنحدر الشمس ") ، تبهت صورة " الآخر " / الرجل ، وتغدو العلاقة معه بلا معنى ككل الأشياء فى واقعها ، تقول البطلة : فى " لحظات من السير .. " وجاء وجلس إلى جوارى .. وراح يقبلنى .. كنت أنظر إلى كل الأشياء فى الحجرة ، وإلى جانب رأسه الملقى على كتفى " (٢٦) .

ولايتأتى لها المقر / البديل سوى فى العودة إلى الجذور ، المتمثلة فى الحضارة القديمة والتراث ، كوسيلة ضمنية تعين على استكشاف الذات ، لتفهم غموض الواقع ، .. ويتمثل هذا الحل / البديل عبر الصور الشعرية المنبثقة فى النص ، والتى تنقل مزيجا من الإحساس بالوحدة ، والتمزق ، والهواجس ، وفى أحيان أخرى تتراوح بين اليأس والأمل تقول " الراوية " فى الجهات الأربع : " فى الحلم رأيت السماء تضىء بألف لون .. والشجر فى الحلم ينمو ويخضر ، وتعلوه الزهور ، لكن آخر الجسد يسقط فى المياه ، وجموع الناس والسيارات تاتى من الجانب الآخر ، النسوة المتشحات بالسواد وكل الجموع ، وبلا توقف ، نلقى بأعمارنا فى أحضان النهر المقدس " (٢٧) .

فالفقرة الأخيرة تستدعى معلومات الكاتبة والتي ترجع إلى أيام تقديس المصريين القدماء لنهر النيل ، مما يجعل هذا النص يبدو وكأنه معتمدا على نصوص قديمة ، أستوعبتها الكاتبة ثم وظفتها ، ثم تركت عملية استخلاص دلالة النص على القارئ الذى عليه أن يشارك باستدعاء معلوماته عن نهر النيل ، والقدماء المصريين .. الخ .

ويتناظر " الحدث " - إلى حد كبير - مع رؤية الكاتبة التى " لا تعتمد إلى محاكاة الواقع ، وإنما تكتب نصا موازيا لهذا الواقع ، تتغير فيه مواضع الأشياء الفعلية ، ويتغير مفهوم الزمان والمكان تغيرا ملحوظا ... ويتناظر فى هذه الرؤية الحدث الفعلى الذى وقع مع الحدث النفسى الذى لا يقع إلا فى أعماق الذات ، وقد يتمثل الحدث النفسى فى إحباط ما أو خفاق ما ، أو رغبة ما غير متحققه ، ولكنها مع ذلك تصبح حدثا نفسيا يحتل فى النص حيزا مهما " (٢٨) .

وفى مقابل عالم ملئ بالقسوة والعنف والمطاردة فى قصص "سهام بيومى" (الخيل والليل) تنشأ الحاجة إلى الحلم / البديل ، بوصفه وسيلة لاختراق حصار الواقع " وقد يتحول الحلم أحيانا إلى كابوس مثلما نجد فى " المرضى " حين تصبح الرؤية الكابوسية مسيطرة على القصة ، نتيجة الإهمال الجسيم الذى تعاني منه الشخصيات القصصية ، إلا أن الكتابة على الرغم من ذلك تنفجر بالرفض والعنف الكتوم والتشبث أيضا بنجمة الخلاص المارقة فى سماء بعيدة كالحلم " (٢٨) .

وتنتج قصص " سهام بيومى " فى أن تثير إحساسا دراميا ، لكونها لقطات شديدة الكثافة ، تضغط المسار الزمنى فى صورة واحدة ، وتقدم صراعا حادا يجسد التفاعل والتوترات الداخلية فى لحظات بصرية مكتفية بذاتها ، لانعرف شيئا عما أدى إليها من أحداث - ويبدو هذا واضحا مع تناوب الفقرات فى القصة - حيث تقدم الكاتبة سيلا من الألوان والأشكال غير المتعينة لها ، فى صورة أوصاف جزئية ، بدلا من " الحكاية " عن الحياة الشخصية ، أو بدلا من البناء الهرمى المتسلسل ، ولكن مع هذا فهناك منطق خاص - أو نغمة (*) بعينها - يوجد عناصر القصة الواحدة ، أو يربط الأقسام معا .

(*) وهى نغمة الرفض ، أو العنف المكتوم جراء حصار الواقع .

وفى قصص " اعتدال عثمان " تتكرر الحاجة إلى الحلم / البديل ، متجلية فى الحاجة إلى المطلق الملاذ (المنقذ / الأب) ، كوسيلة للخروج عبر فعل الكتابة ، والكتابة هنا بمثابة فعل خلق / ولادة ففى قصة وقفت فى ثقب والدنيا براح " تطرح الكاتبة معاناة الكاتب فى مرحلة ما قبل اللغة والتعبير - تلك المرحلة التى أشار إليها أفلاطون وأسمائها "chora" أى الوعاء - أورحم اللغة - وهى تجسد هذه المعاناة عن طريق استعادة التجربة الصوفية بأبعادها الروحية والحسية ، وتستخدم الحوار الدرامى من ناحية والنبرة الغنائية المشبوبة من ناحية أخرى لترجم جدل الإحساس والتعبير فى عملية الخلق الأدبى إلى جدل الروح والمادة نحو توليد المعنى ثم يكتسى توليد المعنى فى القصة دلالة حسية واضحة فيتسع معناه ليصبح توليد الحياة نفسها فى حدث الميلاد من الرحم الذى تقابله الكاتبة بنفاذ المداد من ثقب القلم " (٢٩) .

ويعكس الإحتياج إلى ملاذ / منقذ مدى الإحساس بالغربة أو الوحشة ، وفى الوقت نفسه يكون بمثابة الدافع إلى فعل الخروج ، ولكن قبل الخروج " فلا بد من الوقفة " .

ثم البحث ، ثم الخروج ، ثم العودة إلى الوقفة على مستوى أخرى ، لبداية البحث من جديد .. ولهذا فإنه ليس ثمة خروج (من الدائرة) .. فالملاذ غائب عن هذه النصوص ... والبحث الصوفى من غير هذا الملاذ يصبح دائريا ... ربما وجدنا المقابل أو البديل له فى أمرين : الأول هو الفن والأمر الثانى الأقرب إلى هذا الملاذ المطلق هو الأب المفقود " (٢٠) كما ذكرنا من قبل .

ولتوصيل تلك التجربة فإن الكاتبة تروغ البناء الهرمى / المتسلسل للحدث إلى شكل آخر من التتابع (الكيفى) ، من شأنه أن يبلور القص " وفق منطق الضرورة الشعرية ، أو الكشف الحديثة ، ويعتمد هذا النوع من التتابع على نسيج معقد وكثيف من الإيماءات الموحية التى تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفردا خاصا .. فبدلا من أن يؤدى حدث إلى آخر ، فإن تبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى " (٢١) .

والكاتبة فى سبيلها إلى ذلك - نجدها - تمزج بين خواص القصة والقصيدة - كما فى الوقفة ، البحث ، الخروج - أى بين أكثر من جنس أدبى فى القصة وفى الوقت نفسه تستخدم الحلم بوصفه وسيلة فنية لتجسيد حالة شعورية بعينها - كما فى اللعبة و انصهار صوت الصمت - بالإضافة إلى تفتيت وحدة الزمان - كما فى بحر العشق والعقيق ، و يونس البحر - باستخدام ما يعرف بالتناص (intertextuality) وهو الاستدعاء لمعارف مشتركة (تراثية أو تاريخية أو أسطورية) لحظة القراءة - بالنسبة للملقى - لإنتاج المعنى / الدلالة.

وتستخدم وفيه خيرى فى خروجها على الشكل التقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل ، فى رسمها للأنموذج البديل (*) - فى الوقت نفسه بناء يتخذ شكل " الدائرة " فى أغلب قصص مجموعتها " أكثر من شيء " - بمعنى أن القصة ليس لها بداية أو نهاية ، بل نفتحها حيث نريد ونقرا حتى نصل إلى نقطة البداية .

ففى قصتها " أكثر من شيء " على سبيل المثال - تبدأ الراوية / البطلة " بضمير المتكلم " بسرد حياتها عن طريق الاسترجاع أو التذكر للماضى ، فإذا ما وصلت إلى الحاضر ، وجدنا أنفسنا نعود من حيث بدأت القصة - أو من حيث بدأنا - فتصبح النهاية هى البداية ، أو بمعنى آخر التركيز على لحظة هو محور الحدوثة .

وكان الكاتبة هنا بتركيزها على لحظة إحساس المرأة بالوحدة - فى حالة كونها تعيش بمفردها دون الرجل اختارت تشكيلا فنيا من شأنها أن يقدم أزمة المرأة بأشكالها المختلفة ، وفى الوقت نفسه يكون بمثابة وسيلة للتأكيد على طرح صورة التوتر الكائن فى العلاقة بين الجنسين الناتج عن الوعى الخطأ بوضع " الذات " تنبت منظور المجتمع إليها ؟ وفى مقابل هذا نجد الكاتبة تطرح الحل / البديل لافى صورة تغيير خارجى أو جذرى للواقع - من شأنه أن يمنح الطرفين فرصة الارتباط بل فى صورة عبارات موحية تومض بأن الحل يكمن داخل الذات وليس خارجه بمعنى أنه لا بد أن تعيد النظر فى موقعها بالنسبة للآخر / العالم ، من ثم تصبح حياتها ليست ملكا

(*) راجع صورة الرجل فى كتابات وفيه خيرى (الاتجاه الثالث) بصورة الرجل " السيد " بالجزء الأول

لأحد ، وفى الوقت نفسه تتعدد إهتماماتها ، فلا يغدو الرجل محور لإهتمامها ، بل إن حياتها تغدو " تشمل أكثر من شىء . عملى وأولادى وبيتى وأصدقائى " (٣٢) .

والى جوار " البناء الدائرى " الذى يكسر التسلسل المألوف (للحدث) متخذا شكل "الدائرة" نجد قصص " زينب صادق " ، و " سناء البيسى " تستخدم عددا من وسائل القطع فى كل مجموعات القصصية - مثل توارد الخواطر ، أو التداعى للذكريات لتتقاطع مع الحاضر ، أو العكس ، ومنها أيضا وسيلة الحديث الذاتى الصامت الذى يستدعى الماضى ليصير فى قلب أحداث الحاضر .. الخ وكل هذه الأساليب تعنى بها الكاتبتان لتلوين الحدث وكثرت تسلسله المألوف .

ويمثل الحل / البديل فى قصص كل من " زينب صادق " ، و " سناء البيسى " ، وفى التجريب ، بمعنى اعترافها بالتجربة الفردية عبر الالتقاء الحر مع " الآخر " وينعكس هذا فى صورة الانطلاق من اللحظة الحاضرة (ضمير المتكلم المضارع) - كما فى " صديقتى تحب (بمجموعة : أنت شمس حياتى) : لزينب صادق " و " عار على جنس الرجل " بمجموعة هى وهو " لسناء البيسى " وعن طريق التداعى - كما فى " حكاية كان " (مجموعة لحظة صدق) : " لزينب صادق " و " رائحة الورد " (مجموعة : فى الهواء الطلق) : " لسناء البيسى " والحديث الذاتى الصامت " كما فى " عندما وجدنا الدفء " (مجموعة عندما يقترب الحب) : لزينب صادق ، و " بينى وبينه بلاد وبحور " : " لسناء البيسى " - نرها تحولان إدارك أبعاد الماضى ، ثم تعودان إلى الحاضر لنعيش معهما أزمتهم عبر الزمنين ، ثم تارة أخرى نجدهما تعودان إلى الماضى ، وبهذا ينعكس عدم الاستقرار الداخلى الذى تعاني منه الذات على الشكل القصصى ، حيث تتخذ عددا من أساليب قطع الحدث ، كوسيلة تكسر المألوف ، والتقليدى - للواقع / للحدث كمحاولة ضمنية تعبر عن حصار الواقع ، الذى غدا يتخذ شكل الدائرة ، فى حصاره ، وتتمثل الكاتبتان ذلك الواقع فى صورة بناء أيضا شكل الدائرة - كما فى " أنقذنى من أحلامى " لزينب صادق " ، و " الياسمين بعد الأربعين " (مجموعة هى وهو) " لسناء البيسى " - بينما يكمن الحل فى المركز ، أى من داخل ذات البطلة / المرأة التى تعاني صراعها مع الرجل .

وترى " سلوى بكر " أن الحل / البديل يكمن فقط فى الطبقة المهمشة فى المجتمع ، أو " الناس الغلبة " - كما ذكرنا - حيث يتحطم النمط التقليدى للبطولة ، فتربط بالناس العاديين ، وينسحب هذا على اللغة ، والحدث أيضا ، فطالما أن البطولة غدت فعلا عاديا ، فإنه لابد أن يؤدي بلغة الناس العاديين ، أو بلهجة الحديث اليومى العامى ، كمحاولة تهدف إلى تحطيم أنماط التفكير والمفاهيم الثابتة ، كما يختلف التسلسل المنطقى " للحديث " حيث تبدأ الكاتبة من الواقعة المحورية للأحداث ، لتضع المتلقى منذ بداية القصة فجأة - فى مركز الدائرة " ، أى بعد استفحل الحدث وأصبح ضاغطا عندئذ يكون الحدث - فى الوقت نفسه - فى طوره النهائى .

ففى " إحدى وثلاثون شجرة جميله خضراء " مجموعة " مقام عطية " يبدأ الحدث هكذا : " قبل أن أحكى الحكاية ، سأقول أولا لماذا قررت كتابتها بل تسجيلها بدقة كما حدث لى وعشتها وشعرت بها لحظة بلحظة حتى أتوبى إلى هذا المكان الرهيب المنعزل عن العالم " (٣٣) . وكأن الكاتبة بهذا تضعنا أمام مواقف ثلاثة ، غير مبررة ، أو على الأقل غير مقطوع بتبريرها لدى المتلقى محدود الخبرة .. الموقف الأول : الوعد بسرد الحكاية أما الثانى : لماذا قررت كتابة الحكاية ، والثالث : فهو سبب وجودها فى هذا المكان الرهيب المنعزل .. ولاشك أن هذا السبب شكلته - فى الماضى - سلسلة من الوقائع الصغيرة ، التى يبدو أنها تافهة ، ولكن ما نستطيع أن ، نتكهن به - كقراء - أن هذه الوقائع لابد أن تكون جسيمة ؟ .

وتسترسل الكاتبة فى القص ، لنتبين فى النهاية ، هذا الخطورة بالفعل خاصة وأنها كانت سببا فى مصادرة حريتها ، وتختتم الكاتبة قصتها بنفس العبارات ، والتى بها تغلق الدائرة ، التى سبق وأن بدأتها ، تقول : أتمنى أن أخرج من هذا المكان ولو لساعة واحدة .. (٣٤) .

ورغم اهتمام الكاتبة بالتفصيلات ، وإتيانها قدرا هائلا من الحشو ، إلا أنها أو تيت قدرة على التهويل المقنع الذى هو فى النهاية درب من دروب الخيال وقد ارتدى ثوبا من الصدق الفنى .

هوامش "بناء الحدث"

- (١) كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص ١٨٤ - ١٨٥
- (٢) د. سيد حامد الناسخ : الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية ، مجلد فصول ، عدد ٤ سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ١١٨
- (٣) ابنة الشاطئ : قلبان فى ذبول ، مجلد الرسالة ، ص ٢٢
- (٤) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٠
- (٥) زينب رشدى : أرفض أن أكون رجلا . م. أرفض أن أكون رجلا ، ص ٩٧
- (٦) جورج طرايبش : أنتى ضد الأنوثة ، ص ٢٠١
- (٧) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، م موت معالى الوزير ، ص ٧٨
- (٨) جورج طرايبش : أنتى ضد الأنوثة ، ص ٢٢٠
- (٩) نوال السعداوى : رسالة حب عصرية ، م. موت معالى الوزير ، ص ٤٩
- (١٠) زينب رشدى : يحدث أحيانا ، م . يحدث أحيانا ، ص ٢٥
- (١١) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٣١
- (١٢) د . طه محمود طه : القصة فى الأدب الانجليزى ، ص ٢٠٥
- (١٣) إقبال بركة : كيلو حلوة ، مجموعة "كلما عاد الربيع" ص ٥٦
- (١٤) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٣١
- (١٥) سكينه فؤاد : يوم للحب ، مجموعة محاكمة السيدة س، ص ٥١ - ٥٢
- (١٦) عائشة أبو النور : وتمطر السماء فى قلبى ، مجموعة : ربما تفهم يوما ، ص ١٨
- (١٧) عائشة أبو النور : الحقيقة اسمها خالد ، مجموعة "الحب طفلنا الضال" ، ص ٥٦
- (١٨) د. عبد الحميد إبراهيم : تطور القصة المصرية ، ص ١٦٣
- (١٩) هدى جاد : صقيع الأقران ، مجموعة "سطر مقلوط" ص ١٤١
- (٢٠) د. جابر عصفور : ملحوظات حول الحداثة ، ورقة أقيمت بمؤتمر الشعر العالمى سنة ١٩٩٠
- (٢١) غالى شكرى : لطيفة الزيات فى دفتر الأيام ، جريدة الأهرام ١٢/١٠/١٩٨٨
- (٢٢) د. لطيفة الزيات : الشيخوخة ، م. الشيخوخة ، ص ٤٢
- (٢٣) د. لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، م. الشيخوخة ، ص ٩٧

- (٢٤) اعتدال عثمان : الفتاة والكتابة الأدبية ، ندوة بجمعية تضامن المرأة العربية .
- (٢٥) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٢١
- (٢٦) سحر توفيق : لحظات من السير فى الظلام والنوم ، م. أن تنحدر الشمس ص ٥١
- (٢٧) سحر توفيق : الجهات الأربع ، م. أن تنحدر الشمس ، ص ٢٤
- (٢٨) اعتدال عثمان : الفتاة والكتابة الأدبية .
- (٢٩) د. نهاد صليحة : عندما تصبح القصة مولا ، مقال ، جريدة الأهرام ١٩٨٧/٨/٢٠
- (٣٠) د. ادورد الخراط : الكتابة عبر النوعية ، مقال ، مجلة إيداع ، فبراير ، ١٩٩٠
- (٣١) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٢٢
- (٣٢) وفية خير : أكثر من شيء ، ص ١٠٢
- (٣٣) سلوى بكر : إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء م. مقام عطية ، ص ٧١
- (٣٤) نفسه : ص ٨٢

الفصل الثالث

« اللغة .. والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة »

«اللغة» ليست فقط وسيلة للتعبير ، أو أداة للتواصل ، وتبادل المشاعر ، والأفكار ، بل هى صياغة هوية وإعلان ذات - الآخر ، والآخرين - بمعنى أنها "نقطة البداية نحو فهم العلاقات الاجتماعية ، وعملها ، وكيفية تنظيم المؤسسات ، وعلاقات الإنتاج ، وتكوين الذات الجماعية" (١) . أى أنها " نظام يتم من خلاله تشكيل المعانى ، وتنظيم الممارسات الثقافية ، وبالتالي يقوم الناس من خلاله بتمثيل أنفسهم وعالمهم ، وصلاتهم بالآخرين .

وإدراك "اللغة" هو الإدراك للبنية الذهنية والاجتماعية بمعنى أن الوعى باللغة يعين على استكشاف الواقع الاجتماعى والقيمى للمجتمع . ودور "اللغة" يتجاوز عادة عملية سنّف عن النظام القائم فى الواقع إلى تدعيمه . مما يعكس حقيقة أن اللغة سحرا وسلطة من شأنها أن يدعم ركائز النظام الاجتماعى القائم فى الواقع !!

وتمثل لذلك "باللغة" الشائعة فى النظام "الأبوى" (Patriarchy) فنجدها تدعم سلطة "الأب" فى الأسرة ، والمعلم فى المدرسة ، والشيخ فى الجامعة الدينية أو القبيلة ، والحاكم فى المجتمع بصورة عامة ، بمعنى أنها تدعم التسلسل الهرمى - بما ينطوى عليه من علاقات تبعية وخضوع - وفى الوقت نفسه تؤكد حقيقة وجود قسمة ثنائية بين الجنسين ، من شأنها أن تحتفظ للرجل (الأب) بموقع الصدارة ، وبحقيقة كونه "ذاتا" بينما تبقى المرأة فى الموقع الثانى وبحقيقة كونها موضوعا .

وقد أنعكس مبدأ القسمة الثنائية على تحديد الهوية الانسانية لكل من الرجل والمرأة ، وتجسد هذا الفهم الثنائي فى شكله اللغوى . فالتأنيث والتذكير فى اللغة هو مجرد انعكاس لقسمة الهوية الإنسانية للإنسان وبسيادة "السلطة الأبوية" أصبح كل ما هو ذكوري إنسانيا . بمعنى أنه حدث تطابق بين الذكورة والإنسانية . وتم استبعاد المؤنث أى كل ما يمت إلى المرأة بصلة ، من مفهوم ما هو إنسانى " (٢) بمعنى أنه أصبح - مثلا - يقال للمرأة أيضا "إنسان" ولا يقال إنسانة" (٣) .

ودفع هذا التحيز - من جانب اللغة إلى الرجل ، فى معظم اللغات - إلى اعتبار البعض أن اللغة "أداة من صنع الرجل" أو كما "يقول" دال سبندر (Dale Spender) فى كتابه "الرجل يصنع اللغة" (*) : "أن اللغة الانجليزية هى لغة الأدب التى صنعها الرجل ، ولا تزال تحت سيطرة الرجل وهذه الهيمنة على اللغة هى إحدى الوسائل التى يؤكد بها الرجال وصايتهم على النساء" (٤) .

وكأى أغلبية صامتة ، مهمشة - فى التاريخ - تستخلص قيمها الخاصة ، وثقافتها ولغتها من واقع حياتها المعاش نجد المرأة - أيضا - بصفتها أغلبية ، وصامتة ، ومهمشة " توصل أفكار وثقافتها من وراء الستار ، أو عبر الأساطير والأغاني الشعبية الفلكورية الأدب الشفهى ، والرقصات الجماعية ، والزار ، أعمال السحر ، أو الشعوزة والجنون " (٥) حيث تظل قيمها الثقافية حبيسة "اللاوعى" نظر للتحكم فى "الوعى" أو فى أشكال التعبير على المستوى الواعى العلنى من قبل التاريخ ، المجتمع ، الرجل ...

بمعنى أن لغة المرأة (إبداعها) ظلت على مر التاريخ حبيسة منطقة "اللاوعى" والتى سميت فيما بعد - فى النظريات النقدية النسائية الجديدة - بالمنطقة المتوحشة ، أو "المنطقة الأم" ، حيث تسافر إليها المرأة المبدعة - لتستقى "الحب الأول (المجهول) . وهو باختصار صوت "الأم" الذى يهيمن شبحة على خيالات ما قبل فترة الطفولة الأوديبية " .. قبل أن يتعرف الطفل على اللغة واكتساب القدرة على تسمية الأشياء بمسماتها (٦) .

(*) أنظر "Man Made Language"

وإذا كان التاريخ قد نقل إلينا صورة المرأة الصامتة ، أو المفروض عليها الصمت ، حين عجز عن نقل تجربة النساء في أي عصر ، فإن قراءة هذه النقطة المجهولة (اللاوعي) جديرة بأن تحول الصمت إلى صوت ناطق ، كاشف لغة كل شيء كبت ودفن في اللاوعي .

لذا يصبح شبح "المرأة المجنونة" (*) (The Mad Women) - الشائع في أدبيات نساء القرن التاسع عشر من منظور "ساندرا جلبرت" ، و "سوزان جوبار (M. Sander Gilbert And Suzan Gubar) وهي المرأة التي ترفض أن تكون ناكرة للذات ، وتسلك حسب رغبتها ، والتي لها قصة تحكيها باختصار كما تعترض على الدور المفروض عليها سلفا ، أو توارث من أجلها .." (٧) - مفتاحا معبرا عن ذاتية الكاتبات ، ورغم أنه مدان - جدلا - إلا أنه أعطى " لأدبيات القرن التاسع عشر حدة الثورية (٧) ربما لأنهن في نسيج كتاباتهن هذا حاولن أن "يخلطن في حسهن الواعي ، بين مايكونوا ، وما ينبغي أن يكن عليه" (٨) كما أن استراتيجيه النسيج ، النسائي كما رأته كاتبات "القرن التاسع عشر" كان "بناء وتفكيك ، إظهار وتعمية للصور الموروثة من أدب الذكور" (٨) وفي الوقت نفسه كانت البطلة صورة من ذاتية كاتبته "بقلقها وتمزقها ، وبكثير من الشعر والخيال المدون بواسطة النساء ، أوضحن هذا الجنون" (٨) .

وكأن تقمص كاتبات "القرن التاسع عشر" شخص المرأة المجنونة (**) يعكس رغبتهن في الإتيان بلغة تنفلت من منطق العقل / الوعي ، وفي الوقت نفسه تنتج كتابة

(*) The Mad Women The Attic : نص يهدف إلى إمدادنا بالمفهوم الجديد المحدد عن طبيعة المرأة في التقليد الأنثي للقرن التاسع عشر وهو أيضا يثير طموح النظرية الحديثة لنشاط الأدب النسائي أنظر التعريف مفصلا ، ص ٥٧ : Sexual, Textual & political Tori Moi

(**) تناول "سلوى بكر" في البعض من قصصها حالات من جنون المرأة ، كرد فعل ثوري على واقع القهر والعام الذي تلقاه في الواقع في قصصها "ثونة الشغفونة" وإحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء في مجموعة : "زينات =

جذرية / راديكالية ترفض واقع النفي الوجودي الذي تعيشه المرأة / الكاتبة حين يغيب التواصل بواسطة الكلام نتيجة النفي ، والإقصاء الذي تمارس عليها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية .

وميزة الكتابة هنا تكمن في تفجيرها المخفي والمكبوت عبر الزمن لإعلانه في لغة لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه ، ربما لكونه ينطلق من كل الاتجاهات ، دون توفير إمكانية تحقيق انسجام معين بين معانيها أو لكونه متناقضا (مجنونا) يستعصى لغموضه وذبذبة الدخول في منطق الصراحة العقلية ، لهذا يتعين تشكيل أذن مغايرة للإستماع إليه باعتباره ينطق بمعان مختلفة دون التفكير في ضرورة ضبطه وتحديده . والكاتبات هنا إذا أعلن عن كلام ما فليس معنى ذلك أنه مطابق لما تريد أن تقوله بالضرورة .

فالكتابة بصفة عامة بالنسبة للمرأة إما أن تكون انفتاحا للغة "اللاوعي" ، أو خضوعا للسلطة - وبقدر ما استطاعت المرأة / الكاتبة التعبير عن المنطقة الأم (اللاوعي) كلما اقتربت من ذاتيتها كأمرأة ، ومن ثم استطاعت أن تنفلت من الثقافة السائدة (الأبوية) مقتربة من الثقافة غير المعلنة (لغة الأم) .

= في جنازة الرئيس : ومقام عطيه "فتمرد" كريمة في إحدى وثلاثون" يبدو في قطعها لسانها كرجبة جنونية ملحة تتمرد من خلالها على الواقع المحيط الذي غدا يرفض رفضها - سواء في منزلها أو في العمل - ويديلا عن الانتحار تقول : "ما الذي سوف يحدث لو قطع لسانى بالفعل ؟ ألا تنتهى كل مشاكلى حينئذ ؟" (ص ٨٢) أما تمرد نونة الشعنونة فيبدو لا من خلال هروبها فحسب بل من خلال أفعالها أيضا : "لأنها كانت لا تريد العودة للبلد مرة أخرى ، ولا ترغب العيش في وسط الوساخ والبراغيث ، مثلما لا ترغب في الزوج ، لتصبح كإخوتها مزروعة في القلب " (ص ٢٤) فهي لم تكن تعرف ملامحها جيدا لم تكن تشغلها مسألة ، شكلها ، لكنها كانت تخطف لحظات سريعة تبحث فيها من جديد عن إنسان العين .. وكل مرة كانت تقف على أطراف أصابع قدميها وتشرب بقامتها القصيرة ، وتقرب من المرأة ، ثم تجذب جفنيها السفليين بأناملها المتورمة ، فتبرز مقلتها ، دائرتان سوداوان حائرتان بالدهشة ، بينما تجوس بحثا فيهما عن زراعين أو قدمين أو أنف .. أو أية أجزاء إنسانية يمكن أن تكون إنسان العين " (ص ٣٠) وفي البحث عن إنسان العين : هنا تتجلى رغبتها الضمنية في البحث عن الذات . والمرأة هنا هي مرآة المعرفة ، والبحث عن إنسان العين يقدم لنا ملمحا من شخصية الطفولة التي تطمح إلى المعرفة وتمارس التجريب للاختيار والتحقيق ..

هكذا قد تقاوم المرأة / الكاتبة تزييف المجتمع لهويتها - أو للصورة الذاتية التي تبغى أن تتطابق معها - عبر محاولاتها ابتكار صور وأساليب (*) "لاتكف عن تفجير أفانيم الأسلوب الذكوري ، شريطة أن تتفادى محاكاته وممثلته فأسلوبها يقاوم ويفجر كل الأشكال والعلامات والأفكار والمفاهيم المؤسسة تأسيسا صلبا من طرف الصراحة العقلية أو غيرها التي نحتها الرجل عبر تطوره التاريخي . قد يبدو أن أسلوبها منعدم القيمة إذا ما حكمنا عليه من منطق إطار مرجعي قيمى صاغه الرجل . لأن ما يميز هذا الأسلوب هو تذبذبه وعدم استقراره فى الدفاع عن أطروحه ، أو موقف ثابت ..." (٩) .

ولما كان النص المكتوب امتدادا وجوديا للذات الكاتبة ، لذا نجد أن الانقسام الذى تعانيه المرأة / الكاتبة فى هويتها ، لايفتا إلا أن يؤثر سلبا فى صورة الذات لديها ومن ثم ينعكس أحيانا" فى عملها الإبداعى فى شكل اضطرابات فى التعبير عن أرائها ، وهو ما يكون له أثر على الصورة المنسجمة التى تطمح المرأة لأن ترسمها بحيث ينتهى العمل الإبداعى دون أن تتوحد الذات ، بل تزداد انقسامًا وتدميرا . وهذا ما دعى البعض إلى القول بأن الكتابة النسائية نزعة واضحة لتدمير الذات " (١٠) .

وكأن الحصار أو الإستغلال الذى تعانيه الذات الكاتبة فى واقعها ، أحيانا ، يفقدها ، قدره على تحقيق الحتمية أو المنطقية فى كتاباتها ، فتنشأ هى الأخرى تعانى انقسامًا يظهر تارة فى صورة صورة تذبذب للكلمات ، وعدم استقرار ، وتارة أخرى فى صورة ثثرة فيما يبدى خصوصية واختلاف فى هذه اللغة كنتيجة حتمية للخصوصية الذى يعانيتها وضع الذات الكاتبة فى المجتمع ومن ثم يصبح لاداع لوضع كتابات المرأة فى فخ التجديد / النقد الصارم . الذى نحت الرجل عبر تاريخه الأدبى ولأنها بعيدة أو تحاول فى كتابتها الابتعاد عن الآلة الخطابية (اللغة) التى صاغها ، وأسسها الرجل عبر تاريخه الطويل .

والمرأة العربية - على سبيل المثال - تجد نفسها محاصرة على مستوى الفكر ، مم يدفعها إلى حالة نفسية تجعلها دائمة البحث عن ذاتها ، وفى الوقت نفسه ، تصبح عاجزة عن تجاوز مشكلة الذات . وبما أن أزمة الذات غدت بمثابة الحائل الذى يحول

(*) ظهر هذا فى تقصى الكاتبات صورة المرأة المجنونة لتفجير الزائف والثابت داخل المجتمع من قيم ولغة .

بينها وتحقيق رؤية شمولية للعالم .. فالعالم كله غدت تراه - هي - يقف ضد وجوده وعليها أن تواجه بمفردها . أى بإتكفائها على ذاتها .. ككائن نرجسى يتمحور حوله ذاته دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها .

وهذا يعنى أيضا بأن العالم تكون له صورة واحدة فى الذات : هى تلك التى أفرزتها الذات المشروخة ، المنكفئة بصورة قسرية على نفسها . بحيث لا يتاح لها أن تدرك العالم بتجرد موضوعى . أى من خلال منظار عقلانى" (١٠) .

وكما تعين على تلك الذات أن تغير لغتها ، فلأن رؤيتها أيضا إلى العالم قد اعتراها تغيير ، حيث غدت تراه من مختلف جوانبه ، عبر ذاتيتها ، أو تصورها الخاص ، عن وضعها الوجودى فى الواقع . ولأنها تجمع كل التصورات فى رأى واحد ، هو الرأى المعاكس لوجودها ، إن رؤيتها إليه تغدو مونولوجية (Monologua) يتم فيها رفض جميع التصورات الموجودة عن الواقع ، لتصبح أزمة الشخصية الرئيسية وهى البطلة المرأة غالبا هى المنفذ الوحيد الذى تقدم من خلاله جميع التصورات الأخرى عن العالم .

وما يعنينا فى هذا الفصل هى تلك الرؤية الأحادية والتى من خلالها سوف يتكشف لنا السمات الأساسية فى لغة المرأة الكاتبة ، والتى من أجلها أتسمت بشيء من الاختلاف ، أو الخصوصية . ويتم ذلك عبر مناقشة محاور ثلاثة :

أولها : المنظور النسائى (perspective) ورؤية الكاتبة .

ثانيها : الإحياءات الرمزية فى اسم الشخصية القصصية للرجل .

ثالثها : دلالات لغة القص .. والصورة الفنية للرجل .

١ - المنظور القصصى .. "ورؤية الكاتبة"

"مصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم ، إذ يتوقف شكل أى جسم تقع عليه العين .. على الوضع الذى ينظر منه الرائي إليه . ولايجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكرى أو إيديولوجى ، أو إنه يدل على موقف صاحب العمل الأدبى ! ورؤيته الفكرى فحسب (بل) إنه يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه "إدراكية" للمادة القصصية" (١١) .

وما يعنينا - من دراسة المنظور - هو الإدراك لموقع الكاتبة من النص كمقدمة - ضرورية - تحيل إلى الإدراك ، لحقيقة رؤيتها إلى العالم ، والآخر (الرجل) ، بالإضافة إلى إدراك الارتباط الكائن بين بناء الشخصية القصصية ونوعها ، بالجنس الذى ينتمى إليه خالق النص (الكاتبة) .

فالكاتبة بصفتها امرأة - على سبيل المثال - نجدها تغلب ضمير القص النسائى (*) بل نجدها تتخذ المرأة / البطلة "محورا للبطولة ، ومحورا للصراع (**)

كما تمتزج بشخصية البطلة للتعبير عن صراع البطلة ، وعن صراعها فى آن واحد" (١٢) وعلى مدار كاتبات الاتجاهات الثلاثة ، نجد القصص - فى أغلبها - تعبر عن حضور المرأة (البطلة) كشخصية رئيسية فى مقابل تغييب الرجل / البطل عن موقع الصدارة (كشخصية رئيسية) بتأخيرها ليحتل موقعا خلفيا . بمعنى أن صورته لديهن لانراها - فى الغالب - بشكل مباشر ، بل نراها من خلال منظور

(*) هذا القول بناء على احصاء تفصيلى - للعينة القصصية المختارة لهذا البحث - أنظر الجداول المرفقة بهوامش الفصل .

(**) يفعل الرجل نفس الصنيع فى كتاباته - على مستوى الظاهرة بمعنى حضور الرجل / الكاتب فى النص مما ينم عن وجود صلة يعينها بين جنس الكاتب وضمير القص .

المرأة (البطلة الرواية / الشخصية الرئيسية) التي أخذت تتقدم - فى موقعها من النص ، نحو ما يحتل الصدارة .

والمقصود بضمير القص النسائي ، هو الضمير النسائي الذى تتبناه البطلة / الراوية - عن الكاتبة - لتعبر به عن حضورها (كشخصية رئيسية) فى النص ، فى مقابل تقدمها "الآخر" (الرجل) عبر خطاب الشخصية الرئيسية فى علاقتها مع العالم .

ويتدرج حضور / استدعاء الرجل تنازليا عبر الاتجاهات الثلاثة ، حيث يتناسب حضورها طرديا مع رغبة الكاتبة فى السيطرة على النص ، وكلما ازدادت هذه الرغبة ، كلما ازداد حضور المرأة كشخصية رئيسية فى النص وكلما قلت كلما ازداد حضور الرجل - كشخصية رئيسية فى النص (*) .

ف لدى كاتبات "الاتجاه الأول" يبدو تغليب ضمير القص النسائي ، وفى الوقت نفسه ، يبدو حضور الرجل - كشخصية رئيسية - فى زيادة نسبة ، عدديا عنه لدى كاتبات الاتجاهين الثانى والثالث ، وهذا فى حد ذاته يرجع فى الغالب إلى الطبيعة التقليدية للقص ، بما ينطوى عليه من تبين عام للقيم الأدبية والأيدولوجية السائدة فى المجتمع .

أما القلة النسبية فى وجود الرجل - كشخصية قصصية رئيسية - لدى كاتبات "الاتجاه الثانى" فإنما تؤكد على رغبتهم فى نفى الرجل من الوعى ، لتحقيق سيطرة على العالم عبر النص ، تقابل سيطرة الرجل المهيمنة فى الواقع إما تلك الزيادة النسبية فى ضمير القص الرجولى لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" - بالنسبة إلى كاتبات "الاتجاه الثانى" - فإنما تبدى تحررها من النسبى من رغبة السيطرة على العالم و "الآخر" - رغم وجودها - فى مقابل زيادة الرغبة لديهن فى إقامة علاقة جدلية مع "الآخر" .

(*) يعتمد هذا القول الاستنتاجى على احصاء مرفق عقب هوامش هذا الفصل . وتشير هذه القوائم الاحصائية عددا - إلى أغلبية فى وجود ضمير القص النسائي - لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة - وأقلية فى وجود الرجل كشخصية رئيسية فى النص القصصى بصفة عامة غير أنه توجد زيادة فى حضوره النسبى لدى كاتبات الاتجاه الأول - لو قارنا ذلك بالاتجاهين الآخرين - (٤٣ شخصية) علما بأن عدد الكاتبات عشرة (١٠ كاتبة) وقلة هذا الحضور نسبيا لدى كاتبات الاتجاه الثانى عن الاتجاهين الأول والثالث (٢٩ شخصية علما بأن عدد الكاتبات ١٣ كاتبة) ويزيد تواجد هذا العدد نسبيا لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" بالمقارنة إلى كاتبات "الاتجاه الثانى" فقط (عدد ٢٨ شخصية عدد الكاتبات ٨ كاتبة) .

إن تغليب استدعاء شخصية الرجل عبر المرأة (البطلة / الراوية / الشخصية الرئيسية) أى عبر خطاب الآخر - لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة ، كما سنرى - أفقدها الكثير من حضورها الآتى ، مما جعل وصفها يبدو تقريريا فى الغالب ، فى العرض لأفكارها ، وتصوراتها ، كما جعل حركتها مفتقرة إلى الواقعية . خاصة وأن عالمها الداخلى بدا ضامرا ، مجهولا ، مما أثر سلبا فى معالم الصراع لديه ، كما شكل - أيضا انتقاصا فى منظور الكاتبات إلى الرجل .

فالصراع الكائن فى نفس المرأة / الشخصية الرئيسية - على سبيل المثال - فى قصص : "سجن أملكه : لإحسان كمال (بالاتجاه الأول) والمسافة " : لفوزية مهران " (الاتجاه الثانى) ، و "أجمل يوم اختلفنا فيه : لمنى حلمى (الاتجاه الثالث) ، لا يوازيه صراع - كائن - فى ذات الرجل .

فالزوج فى "سجن أملكه" غائب تماما من مسرح الأحداث ، فقط تبدو ملامحه عبر إحساس الزوجة به ، التى ترى وجوده إضافة جمالية إلى المكان - وفى "المسافة" و "أجمل يوم اختلفنا فيه" ، تعنى "الشخصية الرئيسية" بتوصيل معاناتها عبر ضمير المتكلم بينما تأتى صورة الرجل وحواره عبر صوتها ومواقفها معه ، مما يجعل شخصيته تبدو مسطحة وميكانيكية ، تخضع لمنظور الشخصية الرئيسية / المرأة ، حيث تقدم من خلالها ، وفى الوقت نفسه ، تتأثر بتكوينها الفكرى ، ورؤيتها ، أكثر من تأثرها ببناءها الذاتى القائم على أساس وجود متناقضات داخلها ، أو حتى رؤية أحادية للعالم (*) .

وفى القصص التى أفسحت الكاتبات فيها مكانا للرجل (كراو ، أو متكلم أو شخصية رئيسية فى النص القصصى **) لتروى القصة بضمير الغائب (***) (بصفته

(*) لمزيد من التفاصيل راجع صورة الرجل فى قصص منى حلمى ، وفوزية مهران ، وإحسان كمال بالجزء الأول من هذه الدراسة ، والفصل الأول من الجزء الثانى (الصراع) من هذه الدراسة أيضا .

(**) كما على سبيل المثال فى "الشهيدان : لجميلة العللى و "اللبل طویل : لجانبية صدقى فى الاتجاه الأول) ، وفى "الحب بعد الحرب" : لسكينة فؤاد (الاتجاه الثانى) ، "وذلك الشئ المهم" : لوفيه خيرى (الاتجاه الثالث) .

(***) تمثل لذلك بقصص : "صلاة الزين : لجانبية صدقى (بالاتجاه الأول ، و "سرقة فى مقلب زبالة" : لسكينة فؤاد (بالاتجاه الثانى) وكيد الرجال " : "سلوى بكر" .. (الاتجاه الثالث) .

راويا) أو صوتاً ضمن أصوات متعددة (*) وجد أن تمثل الكاتبة الشخصية القصصية للرجل لم يستكمل مقوماته ، إلا في النادر ، ويعنى هذا أن شخصيته لم تخل من جمود وتشبث نتجا في الغالب عن صراع لم يتلق حلاً ، أو انحباس في قالب رؤية أحادية ...

فالرجل في "صلاة الزين" : لجاذبية صدقى ، واللغز الأبدى : "لصوفى عبد الله" (بالاتجاه الأول) - على سبيل المثال - مدفوع بقوة خفية غير مبررة نحو علاقة "سادية" (Sadism) مع المرأة ، ومبرره الوحيد في ذلك أن يقول : "كيفى ومزاجى" (١٣) ولكنة في الوقت نفسه "يستشعر السخط على هذه الزوجة التى لاتناقش فيما يبدو داعياً إلى نقاش كثير ، لاتحاسب والجريرة لا يسترها إلا ساتر من البلور الشفاف" (١٤) وفى سر يتحول فى علاقته مع المرأة من رجل "ساذى" (يستشعر السعادة فى تعذيب زوجته وابنته) كما فى الليل طويل : لجاذبية صدقى " ، إلى رجل "ماسوشى" (Masoshism) مع الزوجة الجديدة حين نجده "سارة فى ركاها عابدا ، يفسح لها الطريق ، ينحنى ويقوم .." (١٥) .

وحين تعنى كاتبات "الاتجاه الثانى" بتصدير الرجل فى العديد من قصصهن كشخصية رئيسية (**) أوراويا يحكى قصته "بضمير المتكلم" أو "الغائب" ، تأتى صورته فجأة فى تقريريتها لجمود ملامحها ، وعدم نموها - حيث نجدها تنطق بمعان كبيرة ، ينقصها التبرير الفنى يقول فى "الجريمة العظمى" : "الجريمة فى حياتنا نحن الرجال ضرورة ليثبت الرجل منا أنه رجل .. كشفت أمامك عن الجزء المكبوت من نفسى ، الجزء الذى يخفيه الرجل عن الأعين .. المرأة أذكى من الرجل . إنها تعلم دائماً أنها ليست المرأة الوحيدة على الأرض" (١٦) .

والكاتبة هنا تستعجل لبث أفكارها على لسان أبطالها ، محاولة إحالة تلك الأفكار إلى مؤثرات إنفعالية ورغم أن قصص "أسما حليم" - خاصة فى مجموعتها : "أربع

(*) نمثل لقصص "تعدد الأصوات" ب "العنكبوت" : لنعمات البحرى" ، و "نموذج بشرى" لزينب رشدى (فى الاتجاه الثانى) ، و "البحث عن متاهة" : لسحر توفيق (بالاتجاه الثالث) .

(**) راجع الهامش فى الصفحات القادمة حيث يرصد القصص التى تتناول الرجل كشخصية رئيسية خاصة حين أسند إليه ضمير المتكلم .

زوجات ورجل " - لعبت فيها "اللغة" دورا - بطوليا مكملًا للأفكار التي اعتمدتها الكاتبة عن الاشتراكية ، وأهمية دور الطبقات الكادحة في تحريك المجتمع .. الخ فابتعدت عن التبرة الوعظية ، وفي الوقت نفسه اقتربت من لغة الإنسان العادي بكل ما تتسم به هذه اللغة من تقريرية ومباشرة فجة تتناسب وشخصية الرجل في الطبقات الدنيا ، حيث نجده يقرر بلسانه - على سبيل المثال - أن "أصل النسوان دول ربنا خلقهم ناقصات عقل ودين " ^(١٧) ورغم هذا تعجز هذه اللغة عن تقديم الجوانب الخفية أو الداخلية من مكونات الشخصية "مدبولي" (الصبي الجزار) ، مما يبديه لنا مجردا من معالمة الإنسانية الأخرى ، مسطح التكوين ندرك نهاية موقفه وغايته وحركته منذ البداية .

وفي "كيد الرجال " لسلاوى بكر" (بالاتجاه الثالث) تستخدم الكاتبة الحدوته الشعبية التي تستدعى إلى ذهن القارئ البديل : وهو كيد النساء والمعنى الذي تهدف إليه الكاتبة من القصة لا يتأتى عبر الحدوته التي تحكيها القصة - عن "التاجر" وزوجاته اللاتي هزمتهم شرهزيمة بل للغة التي تستخدمها الكاتبة - والتي لا تتفصل بحال من الأحوال عن مضمون الحدوته - دور ، فالكاتبة - على سبيل المثال - "تستلهم المعطى والمطروح والمعاش في ماثورانتا وممارستنا لتقدم لنا واقعية شعبية .. ونموذجا لبلاغة الغلابة .." ^(١٨) بمعنى أن اللغة المحكية الدارجة التي يتفوه بها "التاجر" لنفسه ، ولزوجاته ، تكمل لنا ملامحه ، وحيث تقدمه من الداخل والخارج ، فهو بينه ونفسه على سبيل المثال يقول : " لأنك يا ولد لو تزوجت بالجميلة المغناجة ، فربما تلعب معك بزيلا ... ثم أنك تعلم .. أن النساء جميعا فى الليالى سواء " ^(١٩) أما لغته المعبرة عن علاقته بزوجاته ، فهي تنم عن ماهية الصراع الدائر بينهما : " هل تظنانى سأطلقها ؟ والله أبدا ، بل سأجعلكما ككلبتين ، أذاكما وأعذبكما كيفما أشاء " ^(٢٠) .

والكاتبة هنا تتعامل مع بكاره اللغة وبساطتها لا لتوصف هذا الرجل فحسب بل أيضا لتوصف المجتمع الذى ينتمى إليه هذا الرجل ، دون تقريرية مباشرة فجة ، بل هناك تعليقات من الكاتبة تتقاطع وتتواصل مشكلة موجة تؤثر على التيار السائد بما يحتويه هذا التيار من أنماط مطروحة فى سوق الأفكار ترد على لسان هذا الرجل كما ذكرنا .

غير أنه من الضروري الاقرار هنا بأن الرجل - فى عموم القصة النسائية - لم يستكمل مقوماته كشخصية قصصية يتصالح داخلها الأضداد - إلا فى النادر . وهذا فى حد ذاته يعد نتيجة ضمنية لتهميش الكاتبة / المرأة له فى القص ، حيث لا نراه فى الغالب إلا من خلال الراوية / المرأة - كما فى " نموذج بشرى " : لزينب رشدى - كما أن شخصيته لا تبدو إلا فى إطار الحدث / الفعل - الغالب - لا فى إطار الشخصية وهذا يشكل تحديدا لانطلاقته ونموه كشخصية فنية .

وكأن صورة الرجل - بصفة عامة - تتأثر فى غالبية القص بثقافة الكاتبة ورؤيتها ، مما يترتب على ذلك أن تأتى صورته امتداداً لوجهة نظرها عن ذاتها : لا كامتداد لصورته الحقيقية فى الواقع ! فتأتى صورة مصنوعة من رضا المرأة / الكاتبة أو سخطها عليه فى الواقع مما يجعلها امتداداً لتصورها عن ذاتها ككيان سلبى يجد تحققه الأنثوى من خلال العنف - فى حالة " الرجل السيد " وكما ذكرنا من قبل - فى حين أن هذه الصورة تسقط مع نمو وتطور وعى المرأة / الكاتبة بذاتها - كما حدث لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - وبديل أن يكون هذا النموذج محبباً إلى نفس المرأة ، يصبح مرفوضاً أو رمزا من رموز التخلف والرجعية . وربما لهذه الأسباب يأتى تصور الكاتبات للرجل بعيداً عن الواقع ، والحقيقة ، مما يسطح شخصيته ، فتأتى - فى معظم من القصص لديهن - بمثابة فكرة مجردة مفتقرة إلى أبعادها ، وديناميتها الموضوعية .

ونمثل لذلك بالثنائية فى شخص هذا التاجر - فى كيد الرجال - فى مفهومه للزواج وللمرأة ، التابع من الامتيازات التى يحظى بها الذكر فى مجتمعه ، ومن تجربته الطويلة مع النساء ، حيث يقول لنفسه ؛ " صلت وجلت فى دنيا النساء " (٢١) ورغم هذا نجده حين يتزوج ، فإنه يختار " فهيمه " رغم معرفته أنها بين النساء لا تساوى فتىلاً ، لكنه وهو الخبير العليم بأحوال الحريم ... عرف أن الشهوة شئ ، والزواج شئ ، آخر (٢٢) .

ويتمثل الرجل - أيضاً - فى قصص " زينب صادق " (صدمه رجل ، ومخاوف الدكتور ع) و " زينب رشدى " (يحدث أحيانا ، و " نموذج بشرى ") القيم السائدة فى مجتمعه ، فتنعكس " الثنائية على ذاته أيضا ، فيشعر " أنه ضائع من زمن اختفت فيه هذه المميزات " (٢٣) كما يفاجأ برفض المرأة إياه - فى قصة صدمة رجل : لزینب صادق - للزواج منه لمجرد رغبته فى كتابة وثيقة الزواج ويتساءل " ماذا حدث فى عقول النساء ؟ المفروض أن يكون هو المراوغ " (٢٤) وكأن الوعي بالنقلة الحضارية لديه قد توقف . ورغم أن العالم كله أخذ يسير إلى الأمام ، إلا أنه مازال يصير على تعدد الزوجات (كما فى "كيد الرجال") . مازال يجمع فى ذاته الشئىء وضده (نموذج بشرى) إلى أن تصبح "الثنائية" شيئاً طبيعياً فى تكوين هذا الرجل (كما فى يحدث أحيانا) .

ورغم سقوط الرجل - فى قصص : "سكينة فؤاد " ، "وسناء البيسى" (سرقة فى مقلب زبالة ، الرمال المتحركة) إلا أن "الثنائية" - أيضاً - لاتغادر تفكيره . وبدل أن كان هو الصياد يعترف بأنه تحول إلى فريسة : "تحقق فيه بعيون كبرى عميقة ، مؤثرة ، نافذة ، لاترمش ، فتسبح ذرات مغناطيسية فى الهواء ، تثبته أمامها ، ساكنا منصتا ، مطيعا ملتصقا كشمبانزى ، وليد مشبث بجلد غوريلا مبتل" (٢٥) .

وهكذا تستمر اللعبة ، فلا بد أن هناك طرفا غالبا ، وآخر مغلوب ، هناك سيد وآخر "عبد" وكل يحفظ دوره أكثر من حفظه لماهيته ، قد تتحول أو تتبدل الذوات . لكن الأدوار تظل كما هى .. ولابأس أن يتبادل أحدهما دور الآخر رغم التغيير الهائل الذى شمل الطرفين . وهكذا يستمر الصراع دون أن يحدث تغيير جذرى فى التقدم بالعلاقة ، أو بالتقريب بين الطرفين .

إن وجود هذا التناقض داخل الشخصية ينقذها فى غالب الأحيان من الجمود والتشئىء الناتج عن صراع لا يتلق الحل - كما هو عند المرأة البطلة - لينقذه من الإنحباس فى قالب أحادى البعد . لكنه فى الوقت نفسه لايتيح للشخصية الفرصة كى تتكامل من خلال قدرتها على المصالحة بين المتناقضات .

فالمصالحة بين المتناقضات قدرة للرجل تعجب لها الراوية عند "زينب رشدى" فى "نموذج بشرى" حيث تراه " يجمع فى داخله الكثير ، ولكنه لايتترك لك أبدا فرصة المحاولة للوصول إلى هذا الداخل . فهو مؤمن إلى الدرجة التى تتمناها ، ومتساهل فى

الدين .. وهو متحيز لجيله ، لكنه يختلف مع جيله فى أنه مغرم بالتجديد والموضة .. يأخذ من الحياة كل ما يمتعه ولا يعطيها إلا بثمن^(٢٦) ثم تعلن الراوية عن رضاها عن تكوينه هذا مسميه إياه "التبلى القدرى" إلا أنها تعرب عن تفضيلها : "أن نتفعل بحياتنا بعمق .. حتى لا تفتقر حرارة السنين"^(٢٧) ثم تختتم القصة بقولها : "ومن يدري أن ألوان الحياة بلا حصر"^(٢٨) .

ومن المفارقة أن هذا الإنتقاص لهذا الرجل - من قبل الراوية - هو الذى أنقذ هذه الشخصية من الجمود . فبدت جامعة للمتناقضات ، قادرة على المصالحة بينها . ومن ثم تحول هذا الانتقاص إلى إعلاء ، حيث بهذا الانتقاص استكملت الشخصية الرئيسية مقوماتها ، كنموذج قادر على المصالحة بين الأضداد .

ومما سبق يبدو أن هناك ثمة ارتباطا كائنا بين الرجل - كشخصية قصصية - والجنس الذى ينتمى إليه خالق النص (الكاتبة) ، أو بمعنى آخر أن هناك ارتباطا بين مشكلة الشخصية فى القصة ، ومشكلة من الذى يقدمها ! وكأن المادة القصصية التى تقدم فى العمل القصصى لا تقدم مجردة ، أو فى صورة موضوعية تقريرية ، إنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذى ترى الكاتبة من خلاله ، كنفس مدركه ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة ، بالإضافة إلى الطريقة التى تختارها الكاتبة لتقديم - لنا - بواسطتها قصتها ، وموقفها الذى تختاره - يكون - وفقا لموقعها من منحنى التطور فى الواقع .

ومن ثم فهناك علاقات كائنة بين : المؤلف / المؤلفة والراوى ، "والشخصية القصصية" وتحليل هذه العلاقات بينهم كفيل للوصول بنا إلى دلالة تميز العلاقة بين الكاتبة والراوية / الراوى "فالكاتبة هى خالقة العالم العالم التخيلى ، وهى التى تختار الأحداث والشخصيات والراوية لكنها لا تظهر ظهورا مباشرا فى النص القصصى فى حين أن الراوية / الراوى هى "أسلوب تقديم هذه المادة القصصية"^(٢٩) أو بمعنى آخر هى أسلوب الصياغة بنية من بنيات القص ، شأنها الشخصية والزمان والمكان"^(٣٠) فلا شك إذن من كون الراوية / الراوى تكون بمثابة قناع تستر وراءه الكاتبة لتقديم عملها .

والكاتبة - لهذا - عندما نقص لا نتكلم بصوتها ، لكنها تفوض راويا / راوية تخيليا يأخذ على عاتقه عملية القص ، فيتقمص شخصية تخيلية تتولى هذه العملية ، وتسمى هذه الشخصية "الأنا الثانية للكاتب" (٢١) .

والراوية قد تكون مسيطرة على النص القصصى ، حيث تراها تعلم أكثر مما تعلمه الشخصية - كما هو غالب لدى كاتبات "الاتجاه الأول" أو فى القص التقليدى عادة - وقد تراها تعلم ما تعلمه الشخصية ، أو أقل - كما هو غالب لدى كاتبات الاتجاهين "الثانى والثالث" (*). - فمن الواضح أن ثمة تغييرا يطرأ على طبيعة "الراوية" طبقا للتغيير الحادث فى تقنيات صياغة المادة القصصية ، أو العكس ، ذلك أنه "من نقط التحول العامة الجوهرية التى طرأت على بنية التوصل القصصى ، هى اختفاء الراوى التدريجى ، وقد حدث ذلك نتيجة موقف جمالى ينادى بنفى شخصية الراوى وعدم ظهوره فى العمل الأدبى" (٢٢) .

وتمضى كاتبات "الاتجاه الأول" فى نفس السياق الفكرى الذى رسمه الكاتب / الرجال - خاصة فى فترة ما قبل الخمسينيات - مثلما تبين - منظور الرجال عن الذات ، وعن الأدوار الاجتماعية المختلفة للجنسين - كما ذكرنا من قبل - نجدهن تبين منظور "الراوى العالم بكل شئ" أو ما يسمى "بالراوى التقليدى" باعتباره ذاتا كلية الحضور فى هيمنتها على العمل الأدبى ، يعكس حال التبنى "لنظام السلطة فى الواقع ، والذى يحتل فيه الرجل - تماما كالمؤلف - قمته على حين تبقى المرأة / القارئ ، فى موقع أدنى ، تترك له / لها دور المتلقى السلبي" .

(*) يقسم الناقد "جان بويون" العلاقة بين الراوى والشخصية فى ثلاثة أقسام :

١ - الراوى < الشخصية (الراوى يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية) .

٢ - الراوى = الشخصية (الراوى يعلم مما تعلمه الشخصية) .

٣ - الراوى > الشخصية (الراوى يعلم أقل مما تعلمه الشخصية) .

(لزيد من التفاصيل انظر بناء الراوية ، سيزا قاسم) .

ولعل الضمير الغالب الذى كانت تختاره الكاتبة / الراوية فى بداية تاريخ القصة القصيرة - أى لدى كاتبات "الاتجاه الأول" خاصة - كان ضمير الغائب (هو) إلا أنها كانت تعرب عن "الأنا" - فى معظم القصص - فى أول القصة ، وربما فى وسطها أو آخرها ، إلى جانب اقتحامها وتدخلها المستمر - فى الأحداث - بالشرح وبالتعليق أو التبرير .. للإعراب عن وجهة نظرها الشخصية ، ثم نجدها مرة أخرى تختفى خلف شخصية الراوية .

فالراوى / الراوية التقليدى يسيطر على قصص "كاتبات الاتجاه الأول" ففى فترة ما قبل الخمسينيات - على سبيل المثال - نجد "الراوية" - فى قلبان فى ذبول : لابنة الشاطيء - تعرب بصفتها شاهد العيان الوحيد فى القصة ، عن أسفها على المصير الذى ستؤول إليه شخصيات قصتها ، لأنها تعلم ببدايتهم ونهايتهم ، وفى "مجنون زاهد" وماذنيها : "لجميلة العلايلي" تفتح الراوية سياق القص المكتوب بضمير "الغائب" - معلقة على الأحداث بصوتها المعرب عن إحاطتها علما بكل شيء : قائلة : "ليس أحب إلى النفس من الخلوة عندما يفيض بالإنسان حزنه وأساؤه .." (٣٣) وفى "ماذنيها" تعلق الراوية لتعبر عن حضورها أثناء عملية الحكى ، بعبارات أو كلاشيهات محفوظة مثل : "ما أعظم المصائب" واستمع بعقلك لعلك لا تكون من الظالمين" ، وفى مجموعة أحاديث جدتى "لسهير القلماوى" نجد الراوية العارفة بكل شيء ، هى نفسها الكاتبة ، هى نفسها "جدتى" الشخصية الرئيسية فى قصص المجموعة .

ويقل اقتحام "الراوى العارف بكل شيء" النص فى فترة ما بعد الخمسينيات (*) - لدى كاتبات الاتجاه الأول - ويقتصر وجوده على تقديم الأحداث والشخصيات بضمير الغائب والربط بينهم (**) فى الغالب ، أو المتكلم فى بعض الأحيان ، كأن يترك خيط الأحداث للبطلة كى تروى ما حدث لها ولغيرها (كشاهد عيان) بضمير

(*) تمثل لذلك بالقصص الآتية : صلاة الزين ، ليلة بيضا : لجاذبية صدقى . اللغز الابدئى ، والواجهة الصماء لصوفى عبد الله .

(**) تمثل لذلك بقصص : الولد : لجاذبية صدقى ، وسرها الخاص لصوفى عبد الله وحارسة الحب : لنجيبه العسال . والحدوة ، ومنظر بعيد لمثنة : لاليفة رفعت ..

المتكلم (*) ويحقق هذا الضمير للمرأة / البطلة اكتمالا وحضورا يكون عادة على حساب اكتمال وحضور الشخصية القصصية للرجل .

بل إن موقع الراوى / الراوية - هنا يتأثر إلى حد كبير بموقع الذات الكاتبة فى مجتمعها . والتي مازالت تعيش فى إطار هيمنة الفكر السائد ، فتتبنى بحكم موقعها منظور المجتمع / الرجل عن الأدوار الاجتماعية بصفة عامة ؟ أو بمعنى آخر تتبنى منظور الهيمنة على النص (الراوى العالم بكل شئ) ك محاكاة للأيدولوجية ، والأدبية ، القائمة فى الواقع . بل وفى كتابات الكتاب الرجال فى تلك الآونة . ومن شأن هذا الحضور أن يؤثر سلبا على الصورة الفنية - أيضا - حيث تفقد هذه الهيمنة الشخصية حريتها وحركتها ونموها الفنى فى الوقت نفسه .

فالشخصية القصصية للرجل تبدو بمثابة فكرة فى ذهن البطلة ، لاندري شيئا عن عالمها الداخلى أو دوافعها التى من شأنها أن تحدد سمات الشخصية . مثال ذلك قصتي "حبيبها" و "أنت قاس" : لجاذبية صدقى" والتي غالبا ما تنحصر فى بعد واحد من أبعادها ، تراه فيه الشخصية الرئيسية (المرأة / البطلة غالبا) كأن تراه متسلطا عليها أو مقهورا أمامها ، أو غير ذلك من الصفات التى سبق تحديدها فى "الباب الأول" - من الرسالة - مما يسطح الشخصية القصصية للرجل ، نظرا لاختفاء الصراع الفردى من داخلها ، فى مقابل رصد معالم هذا الصراع ، داخل المرأة / البطلة الشخصية الرئيسية (**).

هكذا تتفاوت هيمنة "الراوى العالم بكل شئ" - تبع الاتجاهات الثلاثة - فى فترة ما بعد الخمسينيات لدى كاتبات "الاتجاه الأول" يقل اقتحامه للنص القصصى ، وهذا فى حد ذاته يعكس التغيير الذى طرأ على موقع المرأة أو على صورة الذات لديها . ولكن شأن هذا التغير الذى طرأ على المرأة الكاتبة فى هذا الاتجاه يبدو طفيفا ، نظرا لثبوت واقع الرؤية الثنائية لذهن إلى العالم - ورغم تغير وتطور الزمن . والتي تعنى

(*) تمثل لذلك بقصص : الليل طويل : لجاذبية صدقى والشرف : لأليفة رفعت ، وبغنى أحطم قيودى لسعاد حلمى ، و "انتظار" سطر مغلوط : لإحسان كمال ...

(**) راجع فصل الصراع والتشكيل الفنى فى هذه الرسالة .

الفصل بين الثنائيات المتضادة كروية نهائية للعالم . وهذا من شأنه أن يعيد صياغة الواقع "الهرمي" - والذي يرفضه بصورة غير معلنة من الداخل - فى صورة هيمنة "الراوى العالم بكل شىء" - بصورة باهتة - كطبيعة راسخة تشكل طبيعة العلاقات بين البشر .

ولدى كاتبات "الاتجاه الثانى" تختفى سلطة "الراوى العالم بكل شىء" تدريجيا نتيجة الوعى بابتكار صيغ أسلوبية حديثة جوهرها يكمن فى انتفاء شخصية "الراوى" بتحجيم ظهورها فى العمل القصصى ، فى مقابل ظهور الشخصية لتقوم بنفس الدور (المكلف به الراوى / الراوية من قبل المؤلف) .

ففى البدايات - أى فى قصص "أمينة السعيد" - تعتبر الراوية نفسها شخصية من شخصيات القصة حيث نجدها تقرر منذ البداية أنها بصفتها محررة فى بريد "اسألونى" بإحدى المجلات فإن ثمة خطاب وصل إليها من قارئء حاويا مشكلة يبد وهذا واضحا من قصص مجموعة "وجوه فى الظلام" - وتستأنف الراوية عملية الكشف عن أحداث القصة عبر حوار تقيمه مع القارئء ، تتسلسل معه أحداث القصة . وفى النهاية تمضى فى تقديم حل ايجابى بمشاركة القارئء ، مشكلته والدخول فى حياته .

ومن القاصات اللاتى قدمن قصصهن من خلال منظور "الراوى العالم بكل شىء" عبر ضمير الغائب : أمينة السعيد ، نوال السعداوى ، حنيفة فتحى ، اسما حليم ، زينب رشدى ، فوزية مهران (*) لكن الكاتبات هنا قدمن رؤيتهن من خلال استخدام "تيار الوعى" لشخصية واحدة (نوال السعداوى) والتى هى فى الغالب تعبر عن رؤية الكتبة أو من خلال تكنيك آخر ، قدمن من خلاله رؤيتهن من خلال الشخصية الرئيسية ولكن بطريقة مغايرة للأولى (باقى الكاتبات المذكورات) .

(*) الكاتبات اللاتى قدمن قصصهن من خلال منظور "الراوى العالم بكل شىء" من خلال ضمير الغائب : أمينة السعيد (كما فى سلاح لاخييب ، أضعت شرفى ، الهدف الكبير ، الوردة الصفراء) نوال السعداوى (كما فى لعله الحب ، أحلام تحت الملاعة) حنيفة فتحى (كما فى النار المطفأة ، سمراء) اسماء حليم كما فى كل قصص مجموعتى : أربع زوجات ورجل ، وفى سجن النساء) وفوزية مهران (كما فى : الجامعة ، الطرحة البيضاء) زينب رشدى (كما فى : موت الشيخ عبد الله ، وجطله) ...

ونتيجة وجود قدر من الحرية فى فترة ما بعد الخمسينيات ، بدا لون من التمرد المعلن لدى الكثير من هؤلاء الكاتبات تبعه درجة من الصدق الفنى فى كتابتهن ، نظرا لمحاولتهن الكتابة من منطقة مباشرة داخل الذات . وقامت الراوية حينئذ بالانصهار فى الشخصية الرئيسية - المرأة غالبا (*) ومن خلال وعى هذا الشخصية عرضت لنا الأحداث والشخوص من منظور ذاتى (**) فأصبح "أنا" الشخصية الرئيسية هو الذى يقدم منظور الراوية / الكاتبة ، لذا تأتى لهؤلاء الكاتبات - عبر هذا المنظور - الكشف عن الكثير مما بالداخل ، بإخراج الصرخه الكامنه ، والتي ترفض النظام الاجتماعى القائم بما ينطوى عليه من سيطرة "للآخر" / الرجل عليها .

ولدى كاتبات هذا "الاتجاه الثانى" ازدادت القصص التى تخلت من خلالها الكاتبات عن ضمير الغائب لتبين الأحداث والشخصيات من خلال منظور ذاتى (أى من خلال ادراك شخصية واحدة من الشخصيات المشتركة فى الحدث) يكون فى معظم من الأحيان هو نفسه منظور الراوية / الكاتبة ، مما أصبح كتاباتهن بصيغة ذاتية فردية عبرت عن روح المرأة بصفة عامة ، وترجمت لمناطق عديدة من ذاتيتها .

وفى البعض من قصص هؤلاء الكاتبات (***) نجد الراوية تحكى القصة كما كانت إحدى الشخصيات (الشخصية الرئيسية) هى التى تحكيها ، ولكن بضمير الغائب وهنا يحل المونولوج الداخلى " محل الأساليب التقليدية ، فى إكمال الملامح النفسية للبطلة . وحينئذ تصبح رؤية الشخصية هى نفسها المعبرة عن رؤية الكاتبة .

وهذه الرؤية تقترب كثيرا من وجهة نظر "أنا الشخصية الرئيسية" والتى تأتى رؤيتها من خلال الشخصية التى تتحدث "بضمير المتكلم" ، حيث تتفادى بها الكاتبة

(*) راجع الجداول الملحقه بهوامش هذا الفصل .

(**) من القصص التى رويت "بضمير الغائب" صاحب المعلومات التى توازى معلومات الشخصية (الرؤية مع) : لا شىء ، سوسن ، حنان قليل ، الطريق ، مجرد صورة ، الكذب ، لحظة صدق ، الصورة : لنوال السعداوى . وموعد مع الأمل ، وكيلو حلوة ، ساعة الحب ، المريضة : لإقبال بركة وعقارب ساعتى لا تلتقى ، وتمتر السماء ، اغتصاب ، رجل ما بيننا ، ثورة فى أعماق امرأة ، الهدف صفر ، أصل الحكاية ، امرأة ضد امرأة لعائشة أبو النور . وإدارة حكومة ، ويحدث أحيانا ، ونموذج بشرى ، "ومسلم" : أرزنب رشدى "ومحاكمة السيدة س" ، عندما يتعري اللحم " ، يوم الحب " : سكينه فؤاد " . أن أكون " : لمنى رجب ، وتقوش على جدار الجاه : نعمات بصيرى شرايين الحب : لهدى جاد .

دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب "ضمير المتكلم". والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى "موجزا" لما حدث ، نرى الحدث فى أثناء وقوعه ، ونرى أيضا الوعى يستقبل الحدث أى فى حركته الأصلية ، وهو بصدد التفكير والحكم .

وموقع الراوى تبعا لذلك يتدرج ليصبح على قدر معلومات الشخصيات عن نفسها ، حيث يندمج فيه ، ثم يقوم بعملية القص - بضمير الغائب فى الغالب ، دون أن يطرأ تغيير فى الرؤية . والشخصية هنا - رغم هذا - تعد بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية ، أو تنعكس عليها .. حيث يظل منظور القص داخلها ، ينبع من حركتها داخل القصة .

وميزة هذا المنظور - الرؤية مع - تكمن فى كونه ينقل المادة القصصية ، محققا للواقع رؤية بعين الشخصية أو بمعنى آخر : أن الراوية تصبح رؤيتها بعين الشخصية ، ولكنها تقوم بعملية القص . وينتج عن هذا أن تصبح أغلب الكاتبات منطلقا من موقع القص الذاتى ، مما يؤثر سلبا على الصورة الفنية لشخصية الرجل حيث نراها فى الغالب من منظور البطلة / المرأة .

فصورة الرجل - على سبيل المثال - فى قصتي "نغمات البحيرى" (أضواء الظل) ومنى رجب " (بدونك سوف أحيى) صدى لحياة القاصة النفسية ، صدى لرؤيتها وتجاربها الفردية لذا نجدها ينقصها التبرير ، والمعالم الداخلية التى من شأنها أن تحدد ماهية سماتها الفنية وكل ما عنيت به الشخصية الرئيسية / المرأة هو رصد إنفعالها بفعل الرجل دون أن تعنى برصد دوافع هذا الفعل لديه .

ورغم شخصية عبد الحميد الطوبجى " (نموذج بشرى : لزينب رشدى) تأتى ديناميكية ، حافلة بالمتناقضات إلا أنه كان لديها قدرة على المصالحة بينهما ، كما أنها ظلت غامضة ، لانعرف شيئا عن دوافعها ، وعالمها الداخلى . كما أن الراوية / البطلة - ذاتها - ظلت تشكو جهلها به رغم إعجابها ، وإنفعالها به تقول : "يجمع فى داخله الكثير .. ولكنه لا يترك أبدا فرصة المحاولة للوصول إلى الداخل " (٣٤) .

إن انتقاء معرفتنا بالحركة الداخلية الكامنة في نفس الشخصية القصصية للرجل يؤكد طابع الهيمنة من قبل الكاتبة (الراوية / الشخصية الرئيسية) على النص . وفي الوقت نفسه يؤكد ارتباط الصورة الفنية للرجل بحياة القاصة / المرأة النفسية ، أكثر من ارتباطها بوعي الكاتبة الطبيعية الشخصية ذاتها .

وفي القصص التي أسند ضمير "الراوى" (الغائب / : المتكلم / المخاطب) إلى الرجل (*) - كما ذكرنا من قبل - لم يتحقق لقوماتها الشخصية اكتمالا إلا في النادر .

إن الإنتقاء / الإختفاء التدريجى لسلطة "الراوى" عند كاتبات هذا الاتجاه يعكس طابع الرفض لسلطة المؤلف المطلقة / المهيمنة ، والتي تمثل النظام الأبوى "الذى يمثل فيه الرجل - تماما كالمؤلف - القمة ، على حين تبقى المرأة / القارئ في موقع أدنى (التلقى) نتيجة التغير الذى حدث فى صورة الذات . والذى ترتب عليه رغبة ضمنية فى تقديم المغفل عمدا فى المجتمع (المرأة) بوضعها فى موقع الصدارة ، فى مقابل إرجاء / تهميش من له الصدارة فى الواقع (الرجل) ليحتل موقعا خلفيا فى النص .

وأخير نأتى إلى كاتبات "الاتجاه الثالث" ، حيث يخفت صوت "الراوى" تماما ، فى مقابل ارتفاع صوت الشخصية أو عدة شخصيات - وتتجه القصص بكشل مطرد إلى تبني المنظورة الذاتى بحصر المنظور داخل وعى الشخصية / الشخصيات بعيدا عن منظور "الراوى" (المحيط علما بكل شئ) . ونجد بواكير هذه التقنيات ظهرت فى قصص مجموعة الشيخوخة : اللطيفة الزيات ، وأجمل يوم أختلفنا فيه : "لبنى حلمى" حيث جعلتا من المنظور الذاتى للبطلة / الشخصية الرئيسية العمود الفقرى لبناء جميع قصص المجموعة ، وتكرار استخدام هذه المنظور فى قصص "اعتدال

(*) القصص التي أسند فيها ضمير الراوى / المتكلم إلى شخصية الرجل ، هي :

أخوك عبد الله : لأسما حليم . الرجل ذو الأزرار ، موت معالي الوزير ، الجريمة العظمى : لنوال السعداوى . دموع الإنسان الآلى : لعائشة أبو النور . الحب بعد الحرب : لسكينة فؤاد .

- القصص التي أسند فيها ضمير المخاطب إلى شخصية الرجل هي : اعتراف رجولى : لنوال السعداوى .

- القصص التي أسند فيها ضمير الغائب إلى شخصية الرجل هي : ليست عذراء ، حينما ينهزم الرجل ، المقال ، نظر ويحفظ ، الجلسة السرية ، رجل : لنوال السعداوى ، سرقة فى مقلب زيانة : لسكينة فؤاد . الورقة الصفراء ، سلاح لا يخيب : لأمنية السعيد ، صبي الجزار ، ولغز الياشمهندس : لأسما حليم .

عثمان" بمجموعة "يونس البحر". على حين تعددت الأصوات (توزيع المنظور القصصى على عدد من الأشخاص) أمثال "سناء البيسى فى رائحة الوردة" - على سبيل المثال - (بمجموعة الهواء الطلق) ، وسهام بيومى" (الحائل " النبتة ، والقاع الملحى) " بمجموعة الخيل والليل "وسلوى بكر : بمقام عطية (*) .

وهذا المنظور الذاتى قد يسىء إلى الأحداث نفسها ، والتي سوف يستلزم استرجاعها (بأسلوب ضمير المتكلم) دفع الحدث إلى الخلف ، ثم التلقى الموجز له . فى الشخصيات نلاحظ أنها تتناول من رؤية أحادية / الشخصية الرئيسية ، والتي تروى الأحداث ، ولا تعطى كل شخصية الفرصة كاملة للتعبير عن وجهة نظرها فالقارىء هنا محدود برؤية هذه الشخصية ، أو البطلة لفهم باقى شخصيات القصة .

ومن الضرورى - أيضا - أن تشير إلى مسألة تعدد الرواة (تعدد الأصوات) فى القصة الواحدة .. حيث تستغل هذه الأصوات من طرف راوى / راوية محايد - موجود خارج القص - يترك لكل شخصية حريتها كي تحكى قصتها الخاصة ، على حين أننا نكتشف فى روايات متعددة الرواة عن حضور "راوى" مهيمن ، وذلك يبدو حين نلاحظ انسجاما فى الرؤية بين مختلف الرواة ، بحيث تبدو قصة الواحد منهم نسخة من قصة الآخر (**).

ويرتبط الاختفاء المتزايد "لصوت الراوى" ، إلى جانب منظور تعدد الأصوات "بصورة الذات" - لدى كاتبات الاتجاه الثالث - التى تولد لديها إحساس جديد بها ، وهى فى محاولة دائبة فى التنقيب عنها - لاكتشافها - خاصة وأن عملية توزيع القص على عدد من الشخصيات - تقدم كل شخصية منها وجهة نظرها تجاه الواقع - تعد نوعا من الإحاطة بسلطة الراوى (المحيط علما بكل شئ) والتى هى امتداد لسلطة الرجل / المؤلف ، المهيمن على الواقع / العمل الأدبى . كما أن هذا الاختفاء المتزايد

(*) فى "مقام عطية" (قصة طويلة) يكشف تعدد المنظور عن مكونات العقل الجمعى عن طريق وجهات النظر المتباينة لأفراد يدلون جميعا بشهانتهم إزاء موضوع واحد ، كما يشرك القارىء معهم ، باعتباره هو الآخر حامل لمكونات العقل الجمعى . وهكذا يعطى للقارىء حق الإشتراك فى إنتاج دلالة العمل الأدبى الذى يقوم على التعدد والتكافؤ بدلا من التسلسل الهرمى (قصة مقام عطية تعد قصة طويلة ، كما أنها تحكى قصة امرأة لارجل وذلك استبعدت من دائرة هذا البحث) .

(**) من أمثلة ذلك من القصص : النبتة : لسهام بيومى .

لصوت "الراوي" يعد مفهوما جديدا للنص / العالم ، وفي الوقت نفسه يقوم على تحدى السلطة المطلقة للفرد فى مقابل الإعلان عن حرية الذات وبزوغ شخصية جديدة للمرأة .

وتظل الصورة الفنية للرجل فى إطار هذا المنظور الذاتى / المتعدد محدودة بوجهة نظر البطلة / الكاتبة التى مازالت تعنى بالهيمنة على النص ! ورغم تحقق نوع جديد من الوعى لديهن ، إلا أن تمثلهن للشخصية أتى فى إطار رؤيتهن التى لم تتخلص تماما من هذه الرغبة فى الهيمنة على العالم / الآخر .

ونمثل لذلك بشخصية الرجل فى قصة "بدايات" (بمجموعة الشيخوخة : للطيفة الزيات) حيث نجده لا يقلت بحريته - تماما - من قبضة الكاتبة / البطلة / الشخصية الرئيسية . بل تظل أسيرة منظورها إليه فتأتى ملامحه الخارجية - التى تعرفها عنه ، على سبيل المثال - تابعة للحالة الشعورية التى تعيشها تلك المرأة ، تقول : " سامى يريدنى أن اتحدث .. أن أتخفف وأنا أقطع الحبل بضحكة مبتورة المره بعد المره . سامى يستثير ذكريات حبنا الأول ، وضحكته تواتينى متصلة ، تردد أصداء ماضى مكتمل ، وأنا أسدل الستار على الماضى .. تنزلق كلمات سامى ، كقطرات ماء معطف مطر دون أن تمسنى " (٢٥) .

ويتبع هذا الوصف ، تحول تدريجى فى شخصية " سامى ، لا نراه ، بل نفاجأ بكونه يعيش حياة مستقلة خارجة عن دائرة المرأة / البطلة (الكاتبة) يبدو هذا فى صورة ابتعاد غير مبرر من "سامى" ، يعقبة اقتراب بعد أكثر من عشرين عاماً ..! ويظل وعى الكاتبة ، ونسيج النص ، فى افتقار دائم إلى المعالم الداخلية لهذا الرجل فى مقابل غنى النص (عنايته) برصد المعالم الداخلية لهذا المرأة / البطلة هكذا يؤثر موقع المرأة / الكاتبة فى صورة الذات لديها ، ومن ثم فى صورة "الآخر" من منظورها ، وكأن ما تعانيه من تهميش فى الواقع يتحول إلى رغبة فى الهيمنة على النص ، وهذا يعنى ضمنيا اتخاذ موقف سلبي من الواقع / الرجل يقابل الموقف السلبي الذى واجهها به الرجل والثقافة السائدة على مر التاريخ بتأخيرها - فى مجالات شتى - عن مواقع الصدارة فى الصورة الاجتماعية .

٢ - "الايحاءات الرمزية فى اسم الشخصية القصصية للرجل"

يمثل "اسم الشخصية القصصية للرجل" فى القصة النسائية مدخلا هاما إلى فهم رؤية الكاتبة ، وحقيقة موقفها من الرجل ، وفى الوقت نفسه يعكس حقيقة موقعها من حقبة التطور الاجتماعى والأدبى فى الواقع ، ذلك أن مفهوم الشخصية - عموما - متغير فى الواقع الأدبى ، حيث يتبع دائما التطور ، وفلسفة العصر ، بما ينطوى عليه هذا التطور من تغير فى مفهوم الإنسان لذاته من زمن إلى آخر .

فالإنسان فى العصر البورجوازى - على سبيل المثال - يعد محورا للكون "فهو الذى يعطى للحياة دلالاتها ويمنح الموضوعات معانيها ، مما يكرس فى النهاية ما يسمونه "بالحقائق الإنسانية" ، وهى حقائق مسبقة وخالدة وتفرض وجودها " (٣٢) كما أن الشخصية فيه ذات لقب ومكانة اجتماعية وأسرة ، والأدب هو الذى يعبر عن تلك الحالة المستقرة (٣٦) .

ولكن هذا المفهوم المستقر للفرد / للشخصية تحطم فى الحضارة الحديثة ، حيث تغير مفهوم الإنسان ، ذلك أنه " لم يعد هو لب الكون ، ولم يعد يفرض على الواقع حقائق ثابتة ، ومسبقة .. فقد انتهى عصر الطغيان ، وحل محله عصر الشك .. والمجموع ، والحقائق غير الثابتة " (٣٧) .

وتعد أسماء الشخصيات القصصية أحد الوسائل الفنية التى استخدمتها الكاتبات المصريات لنقل أفكارهن ومفاهيمهن الخاصة عن طريق المدلول الرمزى لتلك المسميات ، كما أنها قد ترمز إلى الخط الأساسى لفكرة الكاتبة - المطروحة عبر الأحداث والشخصيات .

وكما قد يعكس "الاسم" فكرة الكاتبة ، فإنه فى الوقت نفسه يعد انعكاسا لطبيعة البناء الفنى فى القصة فالاسم فى القص التقليدى يختلف فى المواصفات عنه فى

القص الحديث . ومثلما تأثرت الشخصية القصصية - لدى كاتبات "الاتجاه الأول" -
"بالراوى التقليدى" (المهيمن / العالم بكل شيء) نجدها أيضا تأثرت بالراوى المحايد
يعلم ما تعلمه الشخصية - لدى كاتبات الاتجاه الثانى - أو أقل حيث الشخصية قد
تصبح محدودة بالزمان والمكان ، لها عواطفها وانفعالاتها وتجربتها الخاصة المستقلة -
كما هو لدى "كاتبات الاتجاه الثالث" .

فاسم الشخصية لدى كاتبات "الاتجاه الأول" - على سبيل المثال - يتبع هندسية
البناء التقليدى لديهن بما ينطوى عليه هذا البناء من تصميمات جاهزة سابقا بفعل
"الراوى العالم بكل شيء" ، لذا تأتى الشخصية محدودة الاسم ، والوظيفة ، والهوية ..

ويتأثر الاسم أيضا باللغة التى تختارها الكاتبة ، ففي فترة ما قبل الخمسينات
نجد كاتبات الاتجاه الأول يعمدن إلى لغة تقريرية أو خطابية - لا تخل من وعظ - تؤثر
سلبا على اختيارهن "الاسم" ، حيث يأتى خاليا من الإيحاءات والمدلولات الرمزية . أما
فى فترة ما بعد الخمسينات - لدى كاتبات "الاتجاه الأول" أيضا - فنجد خفوتا
واضحا فى لهجتهن للوعظ أو الإرشاد ، فى مقابل شيوع لغة تحليلية ، تعنى باستبطان
داخل الشخصية لتقديم أبعادها النفسية (*) لذا وجدنا أن اسم الشخصية لديهن قد
أخذ البعد الأول (المباشر) للكلمة للفظة . بمعنى أن اسم الشخصية أتى ليصف سلوك
الشخصية ، أو ليحدد موقعها من بيئتها (المكان) التى تعيش فيها ، سواء أكانت هذه
البيئة شعبية أو ريفية .

فوصف سلوك الشخصية - أو صفاتها - يبدو واضحا حين تأتى الكاتبة بالمعنى
الاشتقاقى المباشر للفظ ليكون مطابقا لسلوكها وصفاتها . ويبدو هذا واضحا فى
قصص "نجيبة العسال" ، وسعاد حلمى" ، وصوفى عبد الله " حيث نجد أن اسم الزوج
والأب فى "حارسة الحب" - هو ، على سبيل المثال ، السيد مصطفى السيد - يوازى
سلوكا متسلطا منه واستلابا لذات الزوجة - كما أوضحنا فى صورة الرجل السيد -
بينما فى القصة "الوهم" اسمه شعبان "الحمش" حيث كان - فى سلوكه مع الزوجة -
يتسم بالعنف والغيرة ، ومن ثم كان "الحمش" صفة تسم سلوك الزوج وصفاته .

(*) اتضحت هذه النزعة جيدا فى قصص جانبية صلقى فى مجموعتها "أنت قاس" على سبيل المثال .

وتصف "سعاد حلمي" في حلم انتهى (*) شخصه حين يكون مرغوب فيه ، فتسمه بـ "مراد" بينما في "الرجل الذي ظلمته" (**) تعكف طوال القصة على مدح سلوك "الزوج" ، الذي اسمته "محمود" (أى ممدوح الخلق ومحمود الصفات) . ويتكرر هذا الصنيع في قصة "المنتظرة" : لصوفى عبد الله ، حيث نجدها تصف زوجها يقنع بالزواج بفتاه دميحه ، حامدا لها حسن سلوكها ، مكتفيا به ، فيأتى اسمه "عبد الحميد" .. إلخ .

هكذا تأتي الدلالة مباشرة ، غير أنها قد تأتي مرتبطة بالبيئة الشعبية (***) كما في مجموعات "جاذبية صدقي" خاصة - أو بالبيئة الريفية (****) كما في قصص "أليفه رفعت - وأخيرا بيئة المدينة (*****) كما في قصص "صوفى عبد الله على سبيل المثال .

ولدى كاتبات "الاتجاه الثانى" ينعكس التغيير التدريجى الذى طرأ فى صورة الذات على موقع الراوية / الراوى فى القصة النسائية ، كما ذكرنا ، أو بمعنى آخر ينعكس التطور على اللغة القصصية ، فنجدته يخرج بها من إطار القوالب الثابتة إلى أكثر تحررا يفسح لمفرداتها مجالا للتجسيد والحضور من خلال التصوير والإيحاء ، بما يفسح للمتلقى مكانا للتفاعل مع الشخصية القصصية .

واسم الشخصية لدى هؤلاء الكاتبات تأثر بهذا التطور بشكل ظاهر ، وموح ، خادم لأفكارهن ، حيث وجدناه مجسدا إياها ، بل ومحددا أبعادها النفسية والسلوكية أيضا .

(*) القستان بمجموعة لعنى لزوجى : اسعاد حلمي .

(**) مثل الأسماء التى بها "جاذبية صدقي" مرتبطة بالبيئة الشعبية : مديولى ، سلطان ، مسعود ، محروس .

(***) مثل الأسماء التى تأتى بها "أليفه رفعت" مرتبطة بالبيئة الريفية : معروف ، متولى ، فرغلى الصعيدى هندوى ، حسن القحاوى ..

(****) مثل الأسماء التى أتت بها صوفى عبد الله مرتبطة ببيئة المدينة هى : وهيب ، شعبان ، لطفى ، نظمي ، عويس ، حمزة ...

وسعت الكاتب - هنا - إلى رصد البعد الثانى ، غير المباشر للكلمة (الاسم) كمحاولة منهم لرصد الدلالة العكسية لما هو كائن بالفعل من أحداث ، وشخص ، وهذا أتى ضمن خطوط إيحائية للفظ ، هدفت منها الكاتب معاونة القارئ ، على سبيل إعمال الفكر ، وفى الوقت نفسه تعميق مغزى هذه الفكرة لإضفاء جو الصرامة والعمق عليها .

ونمثل لذلك بالأسماء فى قصص : "نوال السعداوى" وعائشة أبو النور ، وزينب رشدى ، وهدى جاد ، وسكينة فؤاد ، ومنى رجب "حيث تطالعنا فكرة "الثنائية" فى الكثير من أعمالهن القصصية ، وتعتمد الكاتب هنا فى طرحهن لهذه القضية على أسماء شخوص تحمل كثيرا من الدلالات غير المباشرة للتأكيد على وجود هذه الثنائية ، كمرضى مستشر فى الواقع ، فى الوقت نفسه ، لطرح موقفهن الذاتى منها .

ففى قصتى "الرجل ذو الأزرار" ، ورجل : "نوال السعداوى" ، تأتى شخصية "أمين فاضل عفيفى" مجسده لروح السخرية والتهكم من قبل المؤلفة تجاه رجل يحمل فى ذاته تراث "الثنائية" ، فهو "أمين" فى وظيفته لأن كل ما يربطه برئيسه فى العمل لياقة الزى وربط الأزرار . فاضل وعفيف "مع زوجته ، لأنها" لم تراه عاريا قط أمامها "كما أنها لم تحط علما بمعالم وجهه كاملة إلا يوم أن جاء الشرطى معلنا إياه دعوى أخته التى رفعتها ضده بسبب استيلائه على العشرة قرارىط نصيبها من الميراث .

وفى قصة "رجل" يطالعنا وجه "أمين فاضل عفيفى" أيضا ، ولكن تحت مسمى آخر : "عشماوى" ، وذلك أننا نجد فى القصتين نفس العلاقة (قاهر ومقهور) التى تجمع بينه ورئيسه ، بينه وزوجته ، نفس المعاناه التى كان يحتويها بداخله ، مع مرور الزمن ، ألا وهى : "أن كيانه كله قد انسحق" (٣٨) .

وبينما يرمز مدلول "عشماوى" إلى صفة من صفات القوة والبغى والقدرة ، وجدناه فى القصة يجمع فى ذاته كل المتناقضات المتعارضة ، فهو ويحكم موقعه الوظيفى يعمل سكرتيرا خاصا ، أى مروسا ، وفى الوقت نفسه يمتلك سلطة ، ورغم كونه مسحوقا من قبل المديرين والرؤساء إلا أنه كان ينطوى فى داخل ذاته على "رغبة طاغية فى أن يسحق من أمامه ، يسحق عقله ، ونفسه ، بل وجسده أيضا بحيث لا يبقى له على شىء وكانت له طرق متعددة للإخضاع" (٣٩) .

ورغم امتلاكه سلطه وقوه إلا أن زوجته تراه قبيحا فى نظرها "بشعره الأكرت ، وقفاه الأسمر الغليظ" (٤٠) وضعيفا ، ذلك أنها " لم تكن تظن أن جسمه نحيل إلى هذا الحد ، وأن عظام كتفيه دقيقة وصغيرة بهذا الشكل" (٤١) وإذا كان "عشماوى" فى الواقع مسمى يطلق على السجان المكلف بسحق رقاب البشر ، فهو فى نظر المؤلفة : الموظف المسحوق من كل اللوائح والدرجات والكادرات والتقارير السرية والبدلات والجزاءات ، كلها مجتمعة تدوس وتضغط على كيانه النحيل وتسحقه" (٤٢) .

وفى مقابل "عشماوى" نجد "صابر" فى قصتى ، "منى رجب" (ذهب ولم يعد) و "هدى جاد" (صقيع الأفران) ، حيث نجد كلاهما يجمع فى ثنايا اسمه تراث معاناه وصبر ، أى نفس الصراع القديم بين العلم والايمان ، بين الجهل والجمود . ولأن "صابر" هو الشخصية الجوهرية فى القصص ، نجده رمزا للصبر ، وهو أيضا أول دعائم التحرك السليم - فى "ذهب ولم يعد" - لأن فى محاولته السفر يبغى خلاصا فى حياته ، وسلاما ينتشله من غيبوبة الحياة غير أن هذا البطل فى غيبوبة حبه "للوزه" - فى صقيع الأفران" - ينسى الصبر أو يتناساه ، ومن ثم نجده يقع فى متهاتات الحياة / السجن ، حيث يسقط سقوطا رهيبا .

وتقتل كل من "عائشة أبو النور" (فى أصل الحكاية) و "سكينة فؤاد" (فى فرعون يغرق من جديد) أسماء تاريخية وتراثية لأبطالهن بغية تحقيق عمق فى القصة .. ففى "أصل الحكاية" تنتهم الزوجة : حواء زوجها "آدم" بالعبثية ، نظرا لاشتراكه الدائم فى الحرب ، وتختتم حديثها إليه : "نازى .. نازى .. خسارة ... خسارة" (٣٨) والكاتبة / البطلة بهذا الرأى ترصد رأيا فى الحرب ، داعية إلى تحقيق السلام .

ولعل فى اسمى : "آدم" وحواء" تتجلى الثنائية ، بما تنطوى عليه من تناقض يعيش البطلان فى واقع القصة ، كامتداد لحالة الصراع الدائم بين الجنسين .

ويتكرر هذا المعنى الدلالى من الكلمة فى قصة "فرعون يغرق من جديد" حيث نجد فى لفظة "فرعون" المعنى الكامن (غير المباشر) الذى تهدف إليه الكاتبة فى قصتها . فهو "الرجل" - فى نظرها - نظرا لامتلاكه حبائل السلطة والمال . و "فرعون" كما هزم من قبل - كما هو واضح فى التراث الدينى - من قبل الواقع ، فإن الرجل تتوقع له

أيضا ، أن يفرق هو الآخر فى لجة غروره .. غير أن هذا اللفظ / الاسم يبدو فجأ ، لكونه أتى تقريريا فى رمزيته ، حيث نجد أن الرمزية أتت مباشرة حين حاولت تسمية الحديث بالقديم ، مشبهة إياهما ، ولا وجه للشبه بينهما .

ولدى كاتبات الاتجاه الثانى نجد محاولات واضحة - منهن - لإخفاء اسم الرجل فى القصة بوسائل عديدة تبدأ من تعمدن الإخفاء وراء ضمير المتكلم / الراوى ، وقد تبدو لديهن محالات للإخفاء التام أو التدريجى فى صورة اكتفاء بالاسم الأول ، أو الحرف الأول .. وأخيرا قد تعمد الكاتبة إلى نفى أى تحديد لمعالم الشخصية ، فنجدها فى القصة لا تحدد له مهن جنسية أو انتماء .

فالشخصية القصصية للرجل قد تأتى لديهن لاتملك أسماء ، وقد تبدو مجرد خطوط حادة ومتوازية ، يأتى إلينا صوتها عبر "ضمير المتكلم" - فى الغالب ليحكى مأساته فى الأرض (كما فى سلاح لا يخيب ، والورقة الصفراء : لأمينة السعيد ، و "صقيع الأفران" : لهدى جاد ، واعتراف رجولى " ، و "موت معالى الوزير ، والجريمة العظمى" : لنوال السعداوى " ، بصفته صوتا "أحاديا" فى القصة (كما فى دموع الإنسان الآلى : لعائشة أبو النور) ، أو صوتا مفردا ضمن أصوات عديدة فى القصة - كما فى "يحدث أحيانا : لزينب رشدى) .

وقد يجد القارئ نفسه فى مواجهة منطقة النسيان لشخصية ما ، حيث يظهر أمامه فجأة وعى متكلم ، يعانى حالة ذاتية خاصة فى صورة تداعى للذكريات (كما فى : الحب بعد الحرب : لسكينة فؤاد) أو فى هيئة حلم (كما فى حلم النهار : لهدى جاد) . وتارة أخرى قد ترفض الشخصية كل بعد نفسى أو جسدى يقربها إلى القارئ فنجدها بلا اسم ، بلا وظيفة ، وبلا انتماء (كما فى قصص عائشة أبو النور .. بصفة عامة) وفى المرات القليلة التى تحدد الكاتبة فيها "اسماء" للشخصية - كما فى "الحقيقة اسمها خالد" : "لعائشة أبو النور" - نجدها فى مقابل ذلك مجهولة الهوية لكونها مجرد حلم غير قائم فى الواقع ، سوى فى وعى البطلة / المرأة ، لذا سرعان ما

تجدهم يقولون لها : "إن مارأيته وسمعته لم يكن غير سراب زائف من رحم خيال مريض" (٤٣) .

وأخيرا فإن الكاتبة - نجدها - قد تغيب الاسم تماما (*) أو تدريجيا في صورة اكتفاء بالحرف الأول أو الاسم الأول (**) فقد تغير - بالنسبة لها - مفهومها عن "الرجل" ، وتبعاً لذلك تغير أيضاً مفهومها عن الشخصية القصصية ، وهذا التغير عبر عن نفسه في صورة تجريد للشخصية - حتى من اسمها - كمحاولة منها للوصول إلى العام أو بمعنى آخر الارتفاع بالشخصية من قضية الخاص إلى العام ، من الجزء إلى الكل .

ولما كانت الغلبة في القص النسائي للضمير النسائي - كما ذكرنا نجد الكاتبة مثل "سكينه فؤاد" - اكتفت في حالة ذكرها حرفاً من الاسم - كما هو الحال في "محاكمة السيدة س" - بذكر الحرف الأول من اسم بطلتها "س" ، وفي الوقت نفسه اخفت اسم الرجل تماماً ، فلم تذكر الكاتبة عنه شيئاً ، بل تكرر حال الاخفاء هذا - لاسم الشخصية الرئيسية - في معظم من قصص الكاتبة .

ولدى كاتبات "الاتجاه الثالث" تأثرت - أيضاً - مفردات اللغة القصصية بصورة الذات ، وبالواقع الجديد "للاوى" خاصة بعد أن تخلص من وهم الفرد / السيد ، ومن ثم تغير مفهومهن للذات ، وللإنسان عموماً - وللرجل خصوصاً - فلم يعد هو لب الكون . بل أصبح متواضعاً في مجاله الخاص ، ومن ثم تغير مفهومه للشخصية القصصية ، فقد أصبحت لا تتميز بوجود حقيقي ، بل إنها كادت تخل من الملامح - كما في "الوليمة" ،

(*) القصص التي تغيب فيها اسم الشخصية تماماً هي : "تطابق مواصفات" ، مسلم "الشيطان ثالثهما" أمسيات الساقية : لزنب رشدي . الموت بعد البلاد ، عندما يتعري اللحم ، الطرق على أبواب الصمت ، سرقة في مقلب زبالة ، يوم الحب ، هي إنسان بلا جنس ، ، موت فتاة شاذة : لسكينة فؤاد .

(**) من القصص التي اكتفت الكاتبة فيها بذكر الاسم الأول هي : إدارة حكومية : لزنب رشدي ، ويذكر الحرف الأول هي : محاكمة السيدة س : لسكينة فؤاد .

القاع الملحي : لسهام بيومي) ، وأحيانا من الاسم (*) وقد تبرز فجأة كشيء مفاجيء وغريب - كما في البحث عن متاهة : لسحر توفيق ...

فالتشابه يطمس الملامح المحدوده للنوع البشرى ، ففي ، القاع الملحي "يواجهنا أشخاص بلا أسماء ، يرتدون ثيابا رمادية . وتأكيد الكاتبة المتكرر على اللون الرمادي . يجعل من ذوى الأردية الرمادية قوالب متشابهة ، فالعجوزان اللتان بزغتاً فجأة (البطلة) وسحبتهما إلى غرفتها " كانتا متشابهتين بدرجة كبيرة لهما صوت أجش ، لاحظت شعرا خفيفا ينبت على وجهيهما لم أتبين تماما إن كانا رجلين أم امرأتين" (٤٠) فقد طمس التشابه الملامح المحددة للنوع .

وفى "الوليمة" يتشابه الإنسان والتمثال . وعندما فتحت البوابة رأت رجلين " يرتديان ثيابا متشابهة" (٤٤) أشارت لهما بالدخول ، وفى القاعة الكبيرة "كان هناك أشخاص فى ثياب أنيقة واقفين فى كل مكان بالقاعة ... وبعد قليل تبينت أنها تماثيل بالحجم الطبيعى ، وعليها ثياب حقيقى (٤٥) وفى نهاية المائدة "كان يقف واحد من تلك التماثيل وعليه عباءة فضفاضة ، ويده مستندة إلى عصا خشبية " (٤٦) سرعان ما تبينت أنه رجل حقيقى !

وفى قصص "سحر توفيق" تبدو الشخصية النسائية فى حالة بحث دائمة وربما لأنها استوعبت تجربة الوحدة بكل عمقها وثقلها النفسى ، ومن ثم استشعرت خطر الفراق . وفى المقابل نجد الشخصية القصصية للرجل لحظة أن تبرز لحظة أن تختفى ، ربما لأنه غدا - بالنسبة لها - شخصية غير واقعية ، مرآة صادق للذات المفعمة بالاغتراب والوحشة ، لذا يتحول سعيها إليه لا يخل من العبثية .

(*) كما فى قصص "منى حلمى" فى مجموعتها "أجمل يوم اختلفنا فيه" (عدا قصتى أشرف رمضان) ، وزينب صادق ، فى المعظم من قصصها (عدا قصتى : أسرار الحياة ، وحكاية الدكتور ع) وكل قصص سناء اليسى (عدا قصص : تونى . عار على جنس الرجال ، صورة رميو) . وكل قصص اعتدال عثمان (عدا قصتى يونس البحر ، وبحر العشق والعقيق) . والكاتب هنا قد زال معناها ، ولم يعد الفرد هو سيد الموقف ، فقط غدا الفرد رقم فى الوجود ، حالة تصف الكل والمجموع ...

ويختفى هنا اسم الشخصية تماما ليحل محله نعوت تسم الشخصية ، ولا ترسم معالمها تماما . ففي "الحائل" - على سبيل المثال - لسهام بيومي "لا تجد تحديدا أو صفات للشخصية ، سوى وصفا هامشيا مثل : "الشاعر الأعمى" الذى ينشد على الرابية أو "الفارس المثلث الصامت" ويأتى هذا التعريف من قبيل التخصيص الرامز لشخصية مجهولة الملامح تعد بمثابة الرمز ، أو المخرج من كل قتامات الواقع المحيط .

وفى مجموعة "أن تتحدر الشمس" : لسحر توفيق " نجد نفس النعوت الباهتة ، والتي تحوى معانى التخصيص مثل الرجل الكبير الحجم (فى زيادة المدينة القديمة) ، والرجل العجوز (كما فى "البحث عن متاهة) والرجل الخشن ، والرجل البعيد الغائب (كما فى " الغيرة ، المرض ، السلام") ورمزية التخصيص هنا ترتبط بلا واقعية الشخصية ، والتي تبدو كحلم (كابوس) أو طيف غير محدد الحدود والمعالم .

ويتكرر نفس الصنيع بمجموعتى : "مقام عطيه ، وزينات فى جنازة الرئيس" : لسلوى بكر " ، حيث تواجه بنفس المسميات المعرفة بآل " التعريف ، دون ذكر أى تحديد ، أو اسم آخر للشخصية مثل : المخبر القديم ، الضابط (فى "امرأة على العشب") والرئيس (فى : زينات فى جنازة الرئيس) والتاجر (فى كيد الرجال) .

وكان عدم ذكر الكاتبات هنا أى اسم سوى هذه التعريفات الرامزة يحوى فى داخله رغبة تبنى قضية الإنسان لا الفرد ، حيث يتحول الارتكاز فى القصة من الفرد إلى المجموع ، ومن الأنا إلى الكل . فالقضية إذن ليست قضية رجل أو امرأة ، ليست قضية المخبز القديم ، بقدر ما هى قضية الإنسان أو الفرد فى المجتمع بصفة عامة .

وفى المرات المتعددة التى تعنى الكاتبة فيها بذكر اسم الشخصية ، وهو غالبا ما يكون " الاسم الأول من اسم الشخصية ، وجدنا لهذا الاسم دلالات غير مباشرة ، ترتبط أحيانا بالتراث الدينى - كما فى "يونس البحر" : لاعتدال عثمان - أو "بالوعى الجماعى" - كما فى " بحر العشق والعقيق : لاعتدال عثمان - أو باللاوعى الفردى كما فى "الزمن الجميل" ، وبساط الريح : لسلوى بكر ، وبدايات : للطيفة الزيات - وقد يبدو الاسم رمزا وامتدادا لحكاية أو قصة موجودة فى التراث الأدبى القديم أو المعاصر كما "صورة رميو" : لسناء البيسى .

ففى قصة "صورة رميو" ترسم "لسناء البيسى" لوحة كاركاتيرية للنمط الدونجوانى من الرجال مستفيدة من صورة "رميو" التى رسمها من قبل "شكسبير" فى الأدب الإنجليزى لالرصد حالة حب مماثلة ، بل لرجل يتمثل "روميو" القديمة ، للتلاعب بالمعنى والصورة القديمة لخلق حياة ذاتية لاهية ، مستخدما فى ذلك أزياء "روميو ومواقفه القديمة : "غالبية جميلات الصور تم اكتشافهن على يديه ، وتخرجن من مدرسته ، وجلس على عروش إغرائه .. توهجن انطفين فى سماته وانزوين . " (٤٧) .

وتفيد "سلوى بكر" و "لطيفة الزيات" بالمعنى الاشتقاقى للاسم الذى يصف مكونات وصفات الشخصية وفى الوقت نفسه يمثل - بالنسبة للذات - مخرجا وانطلاقا من حيز الواقع الضيق إلى الدنيا الواسعة وتمثلا لذلك فى اسمى سليم - فى "الزمن الجميل" - و "سامى" - فى بدايات - ففى سليم كانت تجد - الذات السلم والسلامة من الكابوس الذى تحسه فى الواقع ، والذى يجعلها فى حالة غيبوبة مستمرة : "أقاوم النوم ، وأقاوم الصحو أيضا ، لا أريد أن استمر فى الحالة الأولى ، ولكن ما الذى يشجعنى على العودة مرة أخرى" (٤٨) فهى لا تطيق الواقع بما فيه من قبح وبشاعة ، أما "سليم" فهو يذكرها بالزمن الجميل الذى لم تعشه سوى فى الطفولة .. وفى "بدايات" "تدرك الذات أنها اضاعت سنين عمرها مع رجل قبيح لم يشدها سوى لقاء الحياة ، أما "سامى" : الحلم (السمو / الارتفاع) الذى لم يتحقق بعد هو الرمز الغائب - الحاضر ، الذى يشدها من القاع إلى مشاعر وأطياف "ونور ثقاب لكوكب يتبقى وحيدا يدفع دموع الشجن .. والدموع تلون الدنيا بألوان قوس قزح . " (٤٩) .

وفى "بحر العشق والعقيق" يأتى اسم "مارد" ليصف رجل مطلق السيادة" أسمر فارع ، ذو جرم هائل حضوره كثيف .. يخيم على المكان كله كسحابة داكنة ظليلة جاءت فى غير موسمها .. يطبق على الغليون بناييه وشفتيه الحادثتين" (٥٠) وهذا الوصف يتطابق مع المعنى الاشتقاقى لاسم "مارد" وهو اسم شائع فى التراث الشعبى ، وفى قصص "ألف ليلة وليلة" حيث يرمز "لجنى" . وكأن الكاتبة هذا تستخدم التراث لتدعيم الصورة الفنية لرجل يمتلك قوة ومال ليستخدمها فى إزاء البشر وامتلاكهم .

وفى "يونس البحر" تتعدد الإحالات فنجد بعضها يحيل إلى قصة يونس فى القرآن الكريم ، وخروجه سالماً من بطن الحوت ، كما أن هناك إحالات أخرى إلى أساطير الخصب والعقم^(٥١) وذلك أن يونس فى القصة يختفى ، وحين يقتصر وعى أهل القرية على معرفة مكانه ، فإن لا وعيهم يحيله إلى شخصية أسطورية ، بينما نجد أن الفتى راوى القصة يعرف الحقيقة ، فيخرج إلى البحر الكبير ويشق بطن الحوت ويأتى بلحمه لأهل القرية كي يزبح هذا الوهم من عقولهم . ويمثل بطن الحوت الكهف المظلم ، أو إمكانات اكتساب الوعي والمعرفة التى تكون فى حالة غياب وتغيب . أما النور (أو الفعل الذى أتى به الراوى) الذى ينقذ الناس فيمثل الحضور ، حضور الوعي والإرادة^(٥٢) ، وكأن الكاتبة هنا تفيد من التراث الدينى لتوصل حقيقة أو فكرة فى ذهنها ولكن فى صورة غير مرئية أو واعية .

٣ - دلالات لغة القص والصورة الفنية للرجل :

١ - لغة السرد

٢ - لغة الوصف

٣ - لغة الحوار

تبدو اللغة بمستواها الدلالي أحد العوامل الأساسية والفهمة في تحديد هوية العمل القصصى وتبيين معالم شخصياته . وذلك من خلال اعتماد الكاتبة على دلالات اللغة في سردها لأحداث القصة من ناحية ، ومن خلال الوصف والحوار الذى يجرى على ألسنة الشخصيات من ناحية أخرى .

ودلالة اللغة فى مجالات السرد والوصف والحوار لاتساعد على إظهار أبعاد رؤية الكاتبة فحسب بل إنها تساعد كذلك على تحديد العلاقة بين الشخصوص من ناحية ، وبينهم وبين الأحداث التى يعيشونها من ناحية أخرى . ولعل إمكانية الكاتبة تظهر مع قدرتها على تسيير تلك الأحداث والشخصوص بشكل بسيط وسلبى بعيدا عن الصنعة اللفظية أو التكلف . ومن ثم فقدرة الكاتبة تكمن فى نجاحها فى العمل القصصى أقرب إلى الواقع .

فإذا كان "السرد" يميل إلى تقديم الحقائق مجردة ، فإن الوصف يميل إلى تحديدها وتصويرها من خلال الحدث . أما "الحوار" فإنه يكون بمثابة عامل الكشف عن أبعاد الشخصيات ، وتطور المواقف ، أو تجلية النفس الغامض ، بتحديد الفكرة المراد التعبير عنها .

وتبعاً لتغير صورة الذات لدى كاتبات "الاتجاهات الثلاثة" تغير موقع "الراوى" لديهن - كما أوضحنا - وتبع ذلك تغيراً فى المنظور التعبيرى الذى انطلقن منه لتشكيل

رؤاهن المختلفة ، مما أثرا إيجابيا فى النسيج اللغوى (السرد - الوصف - الحوار) لديهن . حيث نجد تبايرا ما قد طرأ عليه ، نتيجة التباير الذى طرأ على موقع الراوى لدى كاتبات كل اتجاه على حدة . وبينما أثرت كاتبات "الاتجاه الأول" تغليب لغة السرد ، على قصصهن نجد أن كاتبات "الاتجاه الثانى" قد عنين أكثر بلغة الوصف التى تتفق ورغبتهن فى التحليل الذى من شأنه أن يحدد لرؤيتهن موقفا محدد المعالم من الواقع . أما كاتبات "الاتجاه الثالث" فإنهن انحزن إلى لغة الحوار التى تمكن من استبطان داخل الشخصية وإظهاره .

فموقع الراوى - على سبيل المثال - له علاقة ما بموقع الشخصية الرئيسية فى النص وهذه العلاقة معقدة متداخلة ، حيث إن الراوى قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره ، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة . ومن هنا تأتى مستويات مختلفة فى المنظور التعبيرى . فقد يقترب منظور "الراوى" من منظور الشخصية ، وقد يبتعد عنه فالحوار مثلا يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية . والسرد "يعتبر أبعد الصيغ عنه . فالحوار يقدم بلا وساطة كصيغة مستقلة ، قائمها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة" (٤٧) أما إذا أدخل قول الشخصية فى سياق القص وتولى نقله الراوى ، فإما أن يعلو صوت الراوى ليكون هو المهيمن (العالم بكل شيء) كما هو لدى "كاتبات" الاتجاه الأول" ، وهنا يدمج كلام الشخصية فى سياق كلامه ، أو حتى ينقله كما هو .. فى صورة سردية" وأما أن يخفت صوت الراوى تدريجيا لتتقدم الشخصية قليلا ، نحو موقع الصدارة - كما هو لدى كاتبات الاتجاه الثانى - وهنا تغلب اللغة الوصفية التى تحلل بواقع الشخصية لتصف ما تعانیه من صراع . وأخيرا قد يخفت صوت الراوى تماما ليرتفع صوت الشخصية ، وهنا يصبح "الحوار" كما هو لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" - أحد الوسائل الرئيسية التى تتخذها الكاتبة للتعبير عن منظور هذه الشخصية .

١ - لغة السرد :

وموقع "الراوي" بالنسبة للشخصية الرئيسية لدى كاتبات الاتجاه الأول هو المهيمن الذى ينوب فى القول عنها ، لذا نجده يركن فى حديثه على لغة السرد كوسيلة أولية توصل قصصهن / حكيهن التقليدى المباشر . وساعدت هذه الطريقة الفنية على فتح المجال للاعتماد على الوصف التقليدى والحوار المباشر على لسان الشخصيات بما يساير ويطابق مانوه به من إرهاصات للأحداث من وجهة نظر الكاتبات .

وقيمة لغة السرد هنا تكمن فى تمكين الراوية / الراوى المهيمنة على النص من الاستطراد ، لتقديم الحقائق فى الدائرة التى تقع تحت حواسها الكامنة وإدراكها بنظام من العرض الذهنى البعيد عن البراهين الجمالية ، بمعنى أن ، المجال يصبح حينئذ متسع أمامها كي تلتقط من الجزيئات والتفصيلات ما تراه ، كما تتمكن أيضاً من إلقاء ما تراه من الحكم والمواعظ .

ومفردات اللغة فى فترة ما قبل الخمسينيات لدى كاتبات "الاتجاه الأول" تبدو على قدر كبير من الإتقان ، والصنعة التى لا تخلو من تكلف ، نتيجة تعاملهن الخارجى مع اللغة ، حيث جعلنها أداة موضوعية موشاة تعنى برصد جزئيات الحركة الخارجية للفعل الإنسانى ، ونمثل لذلك بقصة الزاهد : لجميلة العللى ، حيث نجدها تعتمد على السرد والحوار السريع المباشر ، والوصف التقليدى أحياناً ، فى بلورة فكرتها أو رؤيتها للواقع : "وكانت الشمس قد أفلت فانتصبت الفتاة تودعه فودعها وهو يقول : كونى امرأة ولكن لا تهب قلبك إلا لمن يعرف كيف يصلى فى محرابه المقدس وتركته وعادت إلى بيتها فوجدت رسالة من أهلها يحتمون عليها السفر .. تأملت لأنها كانت تطمح فى أن تراه مرة أخرى" ^(٤٨) وفى "راعية الغنم" نجد الكاتبة تبدأ قصتها بهذه الفقرة : "هناك فى أعماق الصحراء النائية اتخذت راعية الغنم مأواها ، وعند شط البحر الزاخر بأمواج الأزل استقر بها المقام ، حيث تختلط أضواء بظلال الأجواء ، ويبدو الفضاء كأنه مرآة لصورة نهائية" ^(٤٩) .

أما فى فترة "ما بعد الخمسينيات لدى كاتبات "الاتجاه الأول" أيضا ، نجد أن هذه الصنعة أخذت تخفت تدريجيا ، نتيجة تحقق درجة من الوعى والتمرد المضمر داخل الذات . غير أن موقع "الراوى" المهيمن استمر فى كتاباتهن حيث استمر السرد المباشر ، وجدير بالذكر أن طريقة السرد المباشر - الغالبة لدى كاتبات هذا الاتجاه - تفيد الكاتبات فى اطلاق عنان التعبير التصويرى لديهن .. لذا كان الوصف الخارجى الذى عمدن إليه فى بعض قصصهن أحد علامات فنهن المميزة نظرا لاعتباره ترجمة لطريقة السرد المباشر ونمثل لهذا بفقرة تصف "عم إبراهيم : "لجاذبية صدقى : " عمره من عمر القرية . ولون بشرته من لون الأرض عندما تحمل إليها مياه الصيف الطمى الحبشى ، فيمشى فى أزدهار ... وتدب فى ذراتها حيوية .. الأرض فى صبرها .. فى إصرارها .. فى ثباتها . يشبهها عم "إبراهيم" (٥٠) .

إن تعامل كاتبات "الاتجاه الأول" مع النص يبدو خارجيا بمعنى، أن هؤلاء الكاتبات يقتصون فى الغالب على الدلالات المباشرة فى الألفاظ ، وعلى وصف الخارج ، دون توجيه عناية ممثلة بتحليل دوافع الداخل ، أو استبطان أسرارها . أيضا نجد للرواية تدخلات مباشرة . فى النص - للتعبير عن جميع الشخصيات ، وفى قطع مسار الأحداث بوقف عملية القص ثم التدخل وقت أن تشاء ، لاستعراض معلوماتها ، أو لتقديم موعظة للمتلقى ، أو للتنبيه لغرابة الأحداث* وهذا يعنى أن اللغة - هنا - تأتى مفروضة على الشخصية وعلى الحدث ، بل ومنفصلة عنهما فى الوقت نفسه ، ذلك؛ أن الكاتبة تعنى بعرض لغتها أو أدواتها بطريقة بلاغية مقصودة لذاتها ، مما يتسبب فى أن تأتى الشخصية القصصية نمطية** أى امتدادا للأنماط البشرية الشائعة فى الواقع كنمط الرجل المسيطر / السيد فى الواقع والذى تعبر عنه "نجيبة العسال" فى "حارسه الحب - على سبيل المثال . فتقول : "كانت خديجة فى الثانية والثلاثين ممثلة الجسم

(*) راجع أمثلة تدخل الكاتبة فى النص لفصلى الشخصية وبناء الحدث من هذه الدراسة .

(**) راجع أنماط الرجل لدى كاتبات الاتجاه الأول ، بالجزء الأول من هذه الدراسة .

وقد مر على زواجها أكثر من خمسة عشر عاما وزوجها "السيد مصطفى السيد" رجل مهاب الطلعة .. ورأت هي ألا تطيعه فحسب بل يجب أن تكون كشخصية أيضا " (٥١) .

وجدير بالذكر أن هذا الجانب من اللغة (السرد) أكثر التصاقا بالتعبيرات المباشرة والخطابية في الفن القصصى ، إذ يشعر القارئ أن الشخصيات ، مدفوعة إلى الأحداث دفعا ، دون أن تمنح الحرية في الحركة الفعلية لفعل الأحداث . إلا أن ذلك - دون أدنى شك - كان دافعه طبيعة رؤية القاصات أنفسهن بما تنطوى عليه هذه الرؤى من صراع خارجي مرتبط بالبيئة - لدى كاتبات "الاتجاه الأول دون تركيز بالغ على الصراع النفسى . والهدف من هذا هو تجسيد أفكار ورؤى محددة عن طبيعة الذات وموقعها من الرجل / العالم (الدوران في فلك الرجل) .

وينعكس شكل هذه العلاقة (مع الرجل / مع العالم) على اللغة حيث نرى الآخر / الرجل يأتي دائما في صورة وصف خارجي يجسد صفاته الخارجية فحسب* إما يأتي في شكل حوار منقول ، مستقل ، لا يتدخل فيه البطلة / الراوية . وربما يكون هذا سببا في أن تأتي صورة الرجل لديهن منفصلة عن الذات الأنثوية / البطلة - وموصوفة بلغة خارجية .. معتمدة على المباشرة ، بل مفتعلة أحيانا ومثقلة بالألفاظ الضخمة والحلى البلاغية والزخرفة .

ونمثل لهذا بصورة - له - من قصة "حب النساء" : لجاذبية صدقى ، تقول : هو فحل ... عملاق ... بل جبل متحرك . إذا ضحك ، فهو الرعد . لقهقهته صدى .. وإذا غضب قدحت عيناه وارتج صدره بزمجرة عميقة رهيبية ، فتتقافز أمام مخيلتك مشاهد راعية في الغابة بأسودها ونمورها . دائما يفاخر : المرأة .. هنا في جيبي ! طاويها أنا وفاهمها .. تماما ! (٥٢) .

(*) راجع هذا الوصف بصورة الرجل السيد من هذه الدراسة (بالجزء الأول) .

وتمثل هذه الدلالة يكمن في اعتبارهن كلام الرجل بمثابة الكلام الأمر : "ويقتضى منا الكلام الأمر أن نعترف به بدون شرط ، لا أن نستوعبه وتمثله بحرية ... إنه لا يمكن أن نقسمه ، فتقبل جزءا ونسمح بالآخر ... والمسافة بالنسبة إلى الكلام الأمر تظل ثابتة .. على الشاكلة نفسها يتحدد الدور المحمل للكلام في العمل الأدبي النثري . فالكلام الأمر لا يتشخص ، إنه منقول فحسب إن دوره في الرواية ضئيل .. لأجل ذلك يظل نصا سلطويا ، إستشهاد فاقدا للحياة باستمرار ، ومنفلتا من قبضة السياق الأدبي" (٥٢) .

فالرجل "في وعى الكاتبات" "الاتجاه الأول" مجرد سلطة ، بينه والمرأة / الكاتبة مسافة ما تحول دون الاندماج معه ، والدخول في عالمه ، ومن ثم تحول دون تمثله .. فيظل في نظرها بنية ثابتة ، عديمة التشكل لكونها منتهية وأحادية الدلالة .

ولفته - بالنسبة لها تظل لغة أمره تجسد مضامين السلطة ، والنزعة ، الرسمية ومن ثم يتمفصل عالمه ليظل داخل جو الاتصال المؤلف .. ربما لهذا عجزت الكاتبة / المرأة عن الولوج داخل عالمه - فنيا - لتمثل حوارها الداخلي واكتفت بالوقوف بعيدا ، بالنظر إليه ، بتوصيفه ونقده بلغة خارجية .

٢ - لغة الوصف :

ويتسم شكل العلاقة مع الرجل لدى كاتبات "الاتجاه الثاني" بنوع من الصراع ونظرا لاستعادتهن الذات المفقودة ، نجد أفكارهن ورؤيتهن تتبلور في اتجاه أيديولوجي اجتماعي صاحب قضية منحازة إلى المرأة وينعكس هذا الطابع المتحيز علي لغتهن القصصية فنجدها - على سبيل المثال - تعنى أكثر بلغة الوصف التي - من شأنها أن - تساعد على تحليل رؤيتهن إلى العالم ، كما أنها تهدف ، في الوقت نفسه ، إلى خلق واقع جديد يتخلق على يد الكاتبة والقارئ معا .. على اعتبار أن لغة الوصف تمكنهن من "دقة الملاحظة" وتتبع الجزئيات والإمساك بظواهر الشيء الخارجي" (٥٤)

كما أنها تساهم فى تحديد الهدف والرؤية الخاصة بالكاتبة - كما ذكرنا - ذلك أن الوصف مثل كل شىء آخر فى نسيج القصة ، ليس للزينة ، وإنما ليؤدى غرضا معينا ، فهو جزء من الحدث" (٥٥) يقوم مقامه ، ويلعب دور العمود الفقرى فى القصة" (٥٦) وإذا كانت لغة الوصف تمكنهن من دقة الملاحظة وتتبع الجزئيات والإمساك بظواهر الشىء الخارجى ، فإنهن أيضا يتوسلن إلى "لغة الشعر" - كما فى البعض من قصص "عائشة أبو النور" (*) - ولغة الحلم - كما فى البعض من قصص هدى جاد (**) والذكريات كما فى البعض من قصص إقبال بركة (***). كى يرتدن بها إلى الماضى ، أو إلى « أعماق الذات ليتمكن من عرض أزمتهن الداخلية الخاصة فى لغة داخلية - وخارجية معا - ذلك أن قضيتهن تحتم عليهن الرصد والتصوير الخارجى المباشر إلى جانب رسم حدود العالم الباطنى للشخصية .. غير إن احتواء أو تجاوز هذه الأزمة اقتضى - منهن - لغة تعتمد تارة على التكرار ، وتارة أخرى على لغة الحياة اليومية - بما تتضمنه هذه اللغة من تعبيرات مباشرة وبسيطة تساهم - إلى حد كبير فى عرض قضيتهن .. لذا كانت "لغة الوصف" أكثر شيوعا فى كتابتهن - التى لم تخل أيضا من لغة سردية تسجيلية تخدم الوصف وتساهم أيضا فى توصيل الحدث ..

وتبعا لتغير صورة الذات بالنسبة إلى كاتبات "الاتجاه الثانى" تغير موقع الراوى حيث اتخذ موقعا محايدا - بالنسبة إلى الشخصية الرئيسية - وترتب على هذا الموقع انتقال تدريجى من حيز الرصد ، أو الوصف الخارجى المباشر إلى الدقة فى رسم حدود العالمين (الظاهر ، والباطن) ولتحقيق هذه الدقة لجأت الكاتبات إلى تبسيط اللغة ، تارة - والإتيان بها على السليقة والطبع ، وبشكل يساير طبيعة الشخصية التى تتحدث عنها دون تكلف أو صنعة (كما فى قصص اسما حليم) "ومنى رجب" حيث نجد فى قصصهن دورا هاما غدا (للغة) يساهم مع باقى عناصر تكوين الشخصية لتحديد أبعادها ، وسلوكها وأفكارها ومفاهيمها بصورة تخدم الرؤية أو الفكرة التى

(*) كما فى قصة "السماء تمطر فى قلبى" فى مجموعة "ريما تفهم يوما" .

(**) كما فى قصة "صقيع الأقران فى مجموعة" سطر مغلووط .

(***) كما فى قصة "أحلام طائر جريح" فى مجموعة "كلما عاد الربيع" .

:

تطرحها الكاتبة وتارة أخرى نجد الكاتبات لجأن إلى الاستطراد والتفصيل في الوصف والإتيان بأفعال متكررة ، ومواقف رتيبة - كما في إدارة حكومية : لزينب رشدي "دموع الإنسان الآلى" : لعائشة أبو النور - والكاتبة تريد بهذا أن تصور الآلية والفوضى الكائنة في الواقع أيضا تعتمد الكاتبات في توصيل فكرهن على نفمة داخلية ، من شأنها أن تعطى للمعنى معنى جديدا وفي الوقت نفسه تحتفظ بنمو وتماسك للقصة - كما في قصص "نوال السعداوى" و "نعمات البحيري" و "سكينة فؤاد" - * "فاسما حليم" و "منى رجب" تعنى بلغة الحياة اليومية ، بما تنطوى عليه من ثروة ولغو من شأنهما أن يترجما حال الخلل الذي تعاني منه الأشخاص في القصة سواء أكان هذا الخلل كامن في باطن العلاقات الشخصية ، أو في المجتمع بصفة عامة .

وتسند "أسماء حليم" هذا الخلل إلى قضية تعدد الزوجات ، بما تنطوى عليه هذه القضية من نظرة مخلة إلى المرأة ، تترجم أيضا في اللغة عبر قصصها ، فبسيوني - على سبيل المثال في "صبي الجزار ورصيده من الزوجات" : كان يعلم بما حدث بين زوجاته في غيابه ولم يكن يهتم ، كان تعليقه الذي يقوله لنظرائه من الرجال : "أصل النسوان دول ربنا خلقهم ناقصات عقل ودين" (٥٧) .

وفي "ذهب ولم يعد" : لمنى رجب "نجد أم صابر" لا تكف عن "الطنطنة : أفضل رجال القرية سافروا .. وعادوا ظافرين من هذا البلد الشقيق بالتلفزيون والمروحة والكاسيت ... تجلس ويسافرون .. يشترون وتتفرج ... الأولاد كبروا وينظرون .. طب عشان خاطر الكبيرة" (٥٨) "وأم صابر" - هنا . تترجم بلغتها الركيكة حال الخلل الذي أصاب رؤية الناس في فترة الانفتاح الاقتصادي - في السبعينيات حيث ارتفعت النفمة الاستهلاكية ، ورغبة التملك الكائنة في نفوس المصريين ، وما ترتب عليها من ضياع حقيقى في النفوس والعلاقات .

(*) سيأتى تفاصيل هذا في الصفحات القادمة .

واللغة هنا أقرب إلى البساطة حيث لا تعتمد الكاتب : اختيار ألفاظ قاموسية خاصة ، بل هي لغة طبيعية مباشرة تناسب بشكل مقبول لتعبر في صورة مباشرة عن الحدث والرؤية التي ترمى إليها الكاتبة .

وتصور "زينب رشدي" ، "عائشة أبو النور" الآلية التي آل إليها حال الموظف المصري في كافة الإدارات الحكومية . ففي قصة "إدارة حكومية" تسجل الكاتبة - في لحظة معينة - كل أفعالها وبطريقة متتالية رتيبة ، لذا نجدها حين تتحدث عن شخصية ، أو مكان العمل (الإدارة) حريصة على توالي الأفعال في ثقل وتكرار . تقول تحسس "كيس المانجو" في رفق شديد وأحكم إغلاقه ووضع فوق الدوسيهات ، وأمسك القلم ، ثم ترك القلم وتحسس الكيس ، وأسندته إلى الملفات ثم عاد إلى عمله ، ثم إلى الكيس ووضع في الأرض ، كل هذا دون أدنى التفاته إلى المحيطين به ، كأنه في عالم مغلق يحجبه^(٥٩) .

وفي "دموع الإنسان الآلي" تجسد "عائشة أبو النور" تلك الآلية التي جارت على حياة الإنسان في قصصها ، تقول : "زاد يقينه بأنه شخصيا نموذج أصيل للإنسان الآلي الحديث : جلس على الكرسي .. جذب الدرج الأول .. أخرج دوسيهها .. قلب صفحاته .. ملأها بالإشارات .. رماه فوق المكتب .. أخرج غيره .. أجاب علي التليفون أكثر من مرة ... شرب أكثر من فنجان قهوة .. استقبل وودع أكثر من زائر .. أجاب على أسئلة الزملاء الفضولية ... استمع بصبر إلى شكواهم المعتادة المتكررة " ^(٦٠) .

وفي قصص : "العنكبوت" ، و"ثلاثة أيام من زمن الخسارة" : "لنعمات البحيرى" يشيع القبح والفوضى ليملاً المكان ، ويصور الوحل والحياة الآتنة التي يعيشها الأفراد وتستعين الكاتبة في ذلك : بثعبان يتلوى و "نباح الكلاب" ، و "صفائح القمامة" ،

والحوض القمى ، والصرصور إلخ من أجل تصعيد نغمة الغثيان التى تتصاعد رويدا فى نفوس أبطالها .. تقول : "خيوط العنكبوت تطل عليها من السقف وحشرات كثيرة ميتة مدلاة الأرجل والرؤوس .. خرجت القمامة من الصفيحة المقلوبة ... تناثرت تحت قدميها .. علبة فارغة ويقايا الشاي المشروب وقصاصات لجرائد أمس وأيام كثيرة مضت نظرت فى القصاصات .. قرأتها .. إنهيار أربعة منازل جديدة .. موت موظفة .. انتزاع مليون شجرة" (٦١) .

وتستعين "سكينة فؤاد" فى "سرقة فى قلب زبالة" ، وفى "حدث فى بيت الراحة" (بمجموعة) : بوائر الحب والرعب "بنفس النغمة (الغثيان) لتعبر بها عن استياء أبطالها من الواقع القبيح ، والحياة البشعة التى تحيط بهم وتستعين الكاتبة فى رسمها لذلك بالمونولوج الصامت أو غير المنطوق ، كما فى "حدث فى بيت الراحة" لترمز به . الكاتبة . إلى واقع اللا أمن الذى بدأ يستشعره أبطالها ، تقول : "وفى محل الراحة يأخذ لنفسه أكبر فسحة من الوقت ويستحضر الحاضرين والغائبين ليشهدهم على حال الزمان ضحكوا لأن رغيفهم كان قمر التمام ولما اشتكى التعب وقلة الحيلة دعت له جدته بالستر ودعت له بالعز الذى يتحدث به الحاضر والغائب فلما غضب وقال أنه يقف على باب القبر ذكرته بالصبر" (٦٢) ويتكرر نفس واقع اللاأمن فى "سرقة فى قلب زبالة" ولكن مكن الصدفة هنا هو التدهور الاقتصادى والذى بسببه أهدرت قيمة الإنسان ، ورفعت قيمة المادة ، ودفعت المجتمع كله إلى ثورة الاستهلاك .

ولما كانت قصص "سكينة فؤاد" تستمد مادتها الأولية من الواقع المتناقض المهوش لذا جاءت مفردات وصف هذا الواقع لقتناسب ضرواتها ولا منطقيتها مع هذا الواقع فالحياة الحقيقية داخل الإنسان غير متصلة / متسلسلة ، ولا علاقة لها بالتسلسل المنطقى القائم فى القصة تقول الكاتبة عن "السيدة" س . على سبيل المثال . لتصفها وتصف واقعها ، فى محاكاة السيدة "س" : "زجاج النافذة المكسورة شطرها نصفين تبدل وجهها المعكوس مشطورا على الزجاج بالحذاء النائم فى الفتريئة وأدت أحلام الشراء الجنىه السلف لا يحقق واحد من هذه الأحلام المشاعر أرخص الأحلام" (٦٣) .

وفى قصص "نوال السعداوى" يساهم تصاعد الصراع . مع الرجل . على نمو "نغمة الرفض" والرفض هنا لا يكون رفضا للرجولة فحسب ، بل يكون كذلك رفضا للأنوثة ذلك أن رفض الأنوثة يستتبع بالضرورة رفض الرجولة فالمرأة لا تكون امرأة بالإضافة إلى الرجل^(٦٤) تقول بطلا قصة "رسالة خاصة إلى صديق فنان" : "إننى أرفض منذ الطفولة أنوثتى لأنها ليست أنا ، وليست من صنعى ، وإنما هي من صنع عالم ملئ بالذكور"^(٦٥) بينما هي تصف هؤلاء الذكور فى "الجلسة السرية" قائلة : "الرؤوس ملساء بغير شعر ، حمراء فى الضوء كمؤخرات القروى ذكور كلهم لاشك ، لأن المرأة مهما شاخت فلا يمكن لرأسها أن يصبح كمؤخرة القرد"^(٦٦) وفى "رسالة خاصة" نجدها تعرب عن رفضها للرجال ، وكأنها اتخذت من رفض الرجل هواية تمارسها وفى لذة تقول : "الرفض عندي كان سهلا وطبيعيا كهواء اتنفسه ، ولكن الرفض عنده كان صعبا أصعب من الموت ، دائما كنت أتحير لماذا يعجز الرجال فى هذا العالم عن تحمل الرفض"^(٦٧) .

هكذا تعنى "كاتبات الاتجاه الثانى" بلغة الوصف فى رصدن التفاصيل الدقيقة لعناصر الصورة ، وذلك عبر تصويرهن الموقف الواحد أو الحدث الواحد بكل جزئياته مهما كانت دقيقة ولعلهن بهذا أردن أن تكون أقرب إلى الواقع والمنطقية غير أن هذا الرصد الدقيق جاء وكأنه صورة وصدى لحياة القاصة النفسية ورؤيتها وتجاربها الفردية عبرت من خلاله عن ذاته - فى الغالب** - فى تفاعلها مع الواقع والواقع الغنى عبر الحركة والحوار .

وتمثل لذلك بكتابات "نوال السعداوى" القصصية - كما ذكرنا من قبل - حيث نجد القاصة تبث أفكار أبحاثها وتصوراتها العلمية فى ثنايا القصة القصيرة ، مختلفة

(*) وفى رواية امرأة عند نقطة الصفر "نوال السعداوى" تصف الرجال قائلة : كلهم رجال ونفوسهم شرهة مشوهة ، وشهواتهم للمال والجنس والسلطة لا حدود لها" (ص ١٨) .

(**) راجع تدخل كاتبات "الاتجاه الثانى" فى النص ، فى فصلى الصراع والحدث .

وراء شخصياتها وتكون النتيجة هي أن تأتي الشخصية القصصية للرجل لتعبر عن آراء الكاتبة في حرية ، ليس عن آرائها فحسب ويشير تدخل الكاتبة هنا إلى عجزها عن تجاوز ذاتها بما تنطوى عليه هذه الذات من أزمة وجودية خاصة تحول بينها والرؤية الموضوعية المتجردة للعالم مبعثها الصراع المتفاقم أو الناتج عن تزايد إحساسها بالذات ، وأهمية تحقيقها .

ونظرا للاحساس المتزايد . لدى كاتبات الاتجاه الثانى . بواقع الاستغلال لذا نجد كتاباتهن تتمحور حول الذات ، ويترتب على هذا أن تتمركز كل تصوراتهن للعالم في تصور واحد ، أو تغدو محصلة رؤيتها إليه من خلال أزمتهن الخاصة .

وتبعا لهذه النظرة - المتمركزة حول الذات . تأثر تصورهن للرجل سلبا حيث بدت شخصيته كيانا ماديا . يتميز بحريته وعفويته ، بل وبقدرته على التأثير في عالمها تستدعيه لأعبر وصفها للخارج فحسب ، بل أيضا بلغة الداخل . كما في قصص "سكينة فؤاد" و "هدى جاد" * إلا أن صدى تدخل الكاتبة . بما ينطوى عليه هذا التدخل من دلالة تنم عن رؤية الكاتبة أو تجاربها الفردية الخاصة بدا تاركا أثره السلبي على الصورة الفنية للرجل عامة .

٣ - لغة الحوار :

ولدى كاتبات "الاتجاه الثالث" يتغير موقع الراوى . ليقترّب أكثر من منظور الشخصية - تبعا للموقع الجديد الذى أصبحت عليه الذات ، ويتبع ذلك التغير تغييرا واضحا في تشكيلهن اللغة ، خاصة وأنهن أعطين . لذواتهن . حرية أكبر في نسج كلام الشخصية الرئيسية داخل كلام الراوية / الراوى ** .

(*) راجع استدعاء الرجل بلغة الداخل في فصلى الصراع ، والحدث .

(**) راجع المنظور القصصى "بهذا الفصل" لدى كاتبات الاتجاه الثالث .

ولما كان "الحوار" هو أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية ، لذا أفادت هؤلاء الكاتبات من لغة في نقل كل أحاسيس الشخصية القصصية (للرجل) ، ورسم أبعادها النفسية ذلك أن الحوار يمثل أحد الجوانب البارزة التي تمثل الشخصية حيث نجده "يحدد لنا وجودها وأفكارها ويسهم في إعطائها ملامحها وسماتها الواقعية ويمكنها من امتلاك الحياة والحركة" (٦٨) .

ويعد ارتفاع صوت الشخصية "لدى كاتبات هذا الاتجاه" نتاجا لتوجه القص لديهن نحو المنظور النفسى الذاتى وترتب على هذا ظهور أساليب تعبيرية جديدة أهمها "المونولوج النفسى" (Monologue) وميزة هذا الأسلوب تكمن فى كونه يمنح الشخصية فرصة أكبر للتعبير عن مشاعرها بطريقة مباشرة ، وبلا وساطة حيث يدمج كلام الشخصية داخل كلام الرواية فى النص - ويختلف عن أسلوب الحوار المباشر* فى كونه "يخلو من علامات التنصيص ، والشرطة التى تتقدم الجملة المحكية ولا يشتمل على صيغة المتكلم والمخاطب أو صيغ الفعل المضارع" (٦٩) .

ولقد ظهر الأسلوب فى قصص "سناء البيسى" - على سبيل المثال - وبدل أن تقدم الحياة الداخلية للشخصية ، فى عبارات خاصة مثل : "قالت لنفسها" ، أو قالت فى نفسها "نجدها أسقطت هذه العبارات كجمل افتتاحية تقدم لمقطع التأمل أو تختتم له بعبارة مثل : وجالت هذه الأفكار بخلد ، وتحول موقع عبارات الانتقال أو القول . هذه . من المنظور الموضوعى الخارجى ، إلى المنظور الموضوعى الذاتى .

ونمثل لذلك بقصة "نعناع يابيه" ، حيث نجدها أسقطت كل عبارات القول ، ثم نسجت مقطعا تأمليا ، يدور فى داخله . ملتحما مع خط القص / السرد دون مقدمات ، أو

(*) ومن سمات هذا الاختلاف أيضا أنه :

- يخلو التركيب من فصل القول أو ما يأتى فى معناه .
- تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام .
- تظهر فيه بعض الصيغ التى تظهر فى لغة الكلام مثل التكرار والحذف .
- تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية التى تكون أقرب إلى طبيعتها أقرب من قريبها إلى طبيعة الراوى لمزيد من التفاصيل أنظر : بناء الرواية ، سيزاد قاسم ص ١٦

عبارات ختامية ، وذلك عبر أسلوب غير مباشر حر وهذا الأسلوب من سماته "أن يجمع بين خصائص التقليديين ، ويعطى الكاتب حرية أكبر فى نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوى وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمنولوج الداخلى لأنه يعبر بطريقة مباشرة عن مشاعر الشخصية"^(٦٩) وفى الوقت نفسه يختلف عن الأسلوب المباشر للحوار* تقول : "الشقيقة وقفت تساعد فى خلع ثيابه ... يتمنى أن يخلعها من هذا البيت ... ثمالة قوة فى عروقة لا تزال للسماء رفعت يديها تدعو أن يحفظه الله لها أخا وأبا وأما وعينا وعافيه ، فى سره دعا أن يأخذ الله أحدهما إليه ..."^(٧٠) .

وتعبر الجمل هنا عن خواطر الأخ وأخته ، وهى فى صيغة الأسلوب غير المباشر الحر ، حيث إنها لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس ، ثم إنها لم تقدم فى إطار من علامات التنصيص ، فجاءت كجزء من قول الراوية .

وفى قصة "ساعة العصارى" نلمح ثوارى الراوية تماما ، فى مقابل ظهور الشخصية وهى تعبر بلهجتها الذاتية عن نفسها ، فى صورة حوار (مونولوج) ذاتى ، يقول : "مسام الحائط بيننا سربت إلى نشجيتها المكتوم . أه ياعزيزتى كم أنت صعبانه على ... صغيرة وحلوة وأرملة ياسبحان الله ، غيرها يا عالم فى مثل سنّها لم يأتها بعد العدل .. صغيرة فى مثل سنّى .. مع سهري عقلى غفل . صورة أُمى تتداخل مع ساكنة الحجرة المجاورة ، امرأة أخى ."^(٧١) .

وفى مجموعة "أجمل يوم اختلفنا فيه" لمنى حلمى "يتجسد السرد فى لغة حميمة أشبه ما تكون بالمناجاة الحميمة (كما فى "رغبة ممتدة فى النوم") أو الأفضاء الذاتى (كما فى ديسمبر عشقا وتساؤلا .) ويقترب السرد أحيانا من حركة اللاوعى فى الحلم (كما فى "أشرف") وتستهدف الكاتبة من هذه الحالات استخراج الداخلى ، خاصة وأن الكاتبة أدركت أن الحل لا يوجد إلا فى داخل الذات .

ففى "رغبة ممتدة فى النوم" نجد الذات تعاني صراعات عديدة : "بين عوامل السلب والإيجاب ، بين الجذب والخصب بين اللاوعى وسرادييه الدفينة والوعى الحافز على

الفعل والتصدي" (٧٢) وينحسم هذا الصراع لصالح إرادة الكاتبة - رغبة الكتابة - وينكشف فى شكل تحقيق فعل الكتابة ، أو انتصار لإرادة الحياة . ويكون هذا بمثابة عملية داخلية تتجسد فى شكل حلم أولا ، قبل أن تتجسد على الورق فى شكل كلمات مكتوبة . تقول : "أخيرا كتبت ، لا أصدق انتهاء الحصار ، لا يهم الشكل أو المضمون ، لا يهم العنوان ، لا يهم عدد الصفحات ، الأهم أننى كتبت ، والأجمل أننى أكتب عن عجزى فى الماضى عن الكتابة (٧٣) .

ويشيع "التقطيع اللفظى" فى الحوار والسرد لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" ويكون لشيوعه هذا دلالة هامة ترتبط بالشخصية الرئيسية ، حيث نجده يحدد مأساتها الذاتية ، بما تنطوى عليه من توتر نفسى تعيشه . كما فى قصص "لطيفة الزيات" - وقد يساعد التقطيع اللفظى على الربط بين لحظات الأمن المتتابع من ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها - كما فى قصص - "سحر توفيق" - وإعتدال عثمان . وفى جزء آخر قد يساعد التقطيع اللفظى الكاتبة فى بلورة رؤاها الخاصة تجاه الإنسان / الرجل والعالم كما فى قصص "زينب صادق ، وسهام بيومى" . وقيمة التقطيع اللفظى - هنا تكمن فى مساهمته "نقل كل مظاهر الشخصية وسلوكها ، وربط هذا وذاك بواقعها الحى .. بل يعبر عن التوتر النفسى الذى تعيشه تلك الشخص ، بعيدا عن التركيز فى الفكر والرؤية ، ولا شك أن هذا التخبيط فى جانب الفكر والعقل إنما يصحبه مؤشرا فى اللغة" (٧٤) يظهر فى صورة تقطيع فى مفرداتها .

فالذات الكاتبة فى مجموعة "الشيخوخة . لطيفة الزيات" تدرك انقسامها - والمتمثل فى الانفصال بين الفكر والفعل بين القول والسلوك ، فتشخص المرض ، وتقدم الحل فى شكل فنى يجسد تلك الانقطاعات التى حدثت فى النمو العاطفى للراوية عبر مراحل حياتها المختلفة . وتقدم هذا فى شكل إنقطاعات زمنية فى الحوار والسرد ، إذ يتوقف السرد أكثر من مرة عن طريق تدخل الكاتبة لتنبية القارئ إلى وجود فجوة

زمنية وسردية وبالتالي عاطفية في عمر الراوية ثم نجدها تستأنف السرد / الحوار مرة ثانية من نقطة التوقف أو ترجع إلى مرحلة سابقة ، أو تقفز إلى مرحلة لاحقة تقول في منتصف قصتها "بدايات : يتعين على أن أتوقف عن هذا الشعور بالمرارة ، وأن أبحث عن القصة التي كتبتها وأنا في الثامنة والعشرين أمامي فرصة ذهبية لا تتوفر لكاتب إلا قليلا .. ملحوظة : أرفق القصة التي كتبتها في عشرين عاما .. لأفرغ لتأمل بقية انطباعات اليوم .." (٧٥) .

وتنقل قصص "سحر توفيق" . في مجموعتها "أن تنحدر الشمس" ، واعتدال عثمان* . في مجموعتها "يونس البحر" - صورة الذات الكاتبة وهي تحيا بشكل نفسي متوتر وصاحب باحثة عن الخلاص . ولما كانت هذه الذات في قصص "اعتدال عثمان" ، تعاني عزلتها عن التفتح بالرغبة والفعل والكلام ، نتيجة لقهر الخارج وانكماش الداخل غدت الكتابة ؛ بالنسبة لها - في حركتها نحو الداخل اللامتناهي . بديلة عن حركة الخارج المحدود ، تقول : "وأسكن الكلمة وأجعل منها جنات رحمة وحكمة .. وكانت الشوكة في جنبى ، وفي حلقى لهيب .. وإذا بى أقفز عاليا فانقطع قيدي ، وتفجر منى صخر دمعى ... وجدت أننى أصعد في مدرج الوجد" (٧٦) .

وإمعانها في التخفى وراء شاعرية اللغة ، تسقط حركة الداخل على الخارج ، وتضفى على جوهر الحقيقة ضدها فتتخذ من الحال المشتق عن فعل الحركة عنوانا للكتابة . وتطرح الحالة الوجدية الذاتية في ثنائيتها الضدية على هذا النحو : "الصعود في مدرج الوجد ، الهبوط إلى صحراء التتار .. هكذا تشى وقفنا برغبة كامنة ملتاعة فى (الرواغ) فى انفلات العصي . فى السراب الدافئ الخفى إلى المشتهى المفقود" (٧٧) .

(*) سبق الإشارة إلى البحث عن الخلاص لدى بطلات "اعتدال عثمان" من خلال فكرة البحث الرمزي عن الأب المفقود وتتخذ عملية البحث هذه سمة محددة وخاصة - سمة الدائرية - (لمزيد من التفاصيل راجع صورة الرجل السيد وصورة الأب فى الباب الأول من الرسالة .

ويلعب التقطيع اللفظي في لغة "سحر توفيق" دورا بارزا في الوصول إلى أعماق الشخصية الرئيسة في قصص مجموعة "أن تنحدر الشمس" - ويساعد التقطيع على الربط بين لحظات الأمن المتتابعة من ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ، ويتحدد مأساة هذه الشخصية الباحثة عن الحب / الخلاص من خلال عنصر اللغة على وجه خاص حيث تتكشف روح المأساة عبر ماضى الشخصية وحاضرها حيث يتحول سعيها - الأثنوى - إلى شكل "سيزيفي" ، لا يخلو من عبثية نتيجة الأحباط القدرى (المفاجئ / التدريجى) الذى يهدد علاقتها مع الرجل بعدم الاكتمال .

ويبدو الحلم . فى قصصها هروبا متصلا من وطأة الإحباط وهو ليس حلما شاعريا له مذاقه الخاص ، بل هو وظيفة نفسية مرتبطة بميكانيزمات "الشعور" واللاشعور" أى أن البطلة تتعذب ثم تكبت الألم ، وتحوله إلى رؤى ، عسى أن تتعدى بجو الأسطورة عن مرارة الواقع . تقول : "فى الحلم رأيت حبيبى جناحاه يحملانه نحو الشمال ، أدعوه لكنه لا يجيب ، أدعوه ولا يأتى . فى الحلم رأيت السماء تضى بألف لون .. والشجر فى الحلم ينمو ويخضر ، وتعلوه الزهور . لكن آخر الجسد يسقط فى المياه . وجموع والسيارات تأتى من الجانب الآخر ، النسوة المتشحات بالسواد وكل الجموع وبلا توقف" (٧٨) .

هكذا نجد فى النص أن اللغة ، والصور الشاعرية لا تشير إلى زمن محدد "بل تشير إلى لازمنة الحلم . على حين يفقد المكان صفاته الحيادية فى الواقع الفعلى ويصبح مشحونا بدلالات ومعان عدة ترتبط بمشاعر وانفعالات الراوية فى القصة ، وتنقل مزيجا من الإحساس بالوحدة والانقطاع والهواجس . وتتراوح بين اليأس أحيانا والأمل فى أحيان أخرى" (٧٩) .

وفى قصص "زينب صادق" يحدد التقطيع اللفظى كثيرا من جوانب العوالم الباطنية لشخصياتها ، بما تنطوى عليه تلك العوالم من توتر وإحباط . وتمثل لذلك بقصة "حكاية كان" حيث ينعكس التخبط الذى تعانيه البطلة . الراوية عبر مؤشر اللغة . فى صورة انقطاعات فى السرد والحوار تماثل تلك الانقطاعات التى حدثت فى النمو

العاطفى والفكرى للشخصية الرئيسية التى تقول : " جميل هذا المقطع الموسيقى ... ابن ال ... ماذا يظن فى نفسه وماذا يظن بى .. ضايقتنى فكرة أنتى واحدة من كثيرات يعرفهن ، ليس لى مكانة خاصة .. بهدؤ ابتعدت ولم يسأل .. ماذا أريد منه الآن .. استراحة .. الباليه الحديث .. اثنان محبان يمارسان الحب على أ نغام حاملة .. همست لصديقتى " أمنيته أن أمارس الحب هكذا " (٨٠) .

وييلور "التقطيع اللفظى" أحاسيس الحصار الذى "الشخصية الرئيسية" فى مجموعة "الخيال والليل لسهام بيومى" والحصار هنا مرتبط بجنس تلك الشخصية الرئيسية . فهى امرأة ، إذا فهي محاصرة مرتين : مرة باعتبارها أنثى . وأخرى باعتبارها إنسان . ويشى حديث "سهام بيومى" فى قصتها "المدن الزجاجية" بالحصار الأول . تقول "تمر الأيام والمسافات ، تمتد خطوطا ، تتشقق تحت القدمين ، والنظرات مسلطة من الطريق ، يغلق الأب النوافذ يدفع بالبنت للداخل " (٨٠) .

لكن الكاتبة لا توظف هذا الواقع من أجل إحساس نوعى ، وإنما من أجل إحساس وجودى . فنظرتها أعم وأشمل من أن تقع أسيرة النوع أو المكان أو الزمان . أيضا تسمية المدن الزجاجية - الدائم فى قصص المجموعة . يعكس حقيقة أننا جميعا أسرى لأحلامنا وأوهامنا وعندما تنكسر هذه المدن لا نعود إلى الواقع ، وإنما إلى منازلنا الزجاجية لنتطلع إليه من خلال الزجاج المضرب ، ومن خلف الزجاج تعود الحياة فقيرة .. مضيئة .

هكذا "تلعب المستويات المختلفة للغة الحوار" دورا مهما فى تجسيد عوالم تلك الشخصيات الباطنة ، بما تتطوى عليه من توترات أو إحباطات تبغى فى جوهرها البحث عن الأمن والخلاص من وطأة الواقع وقسوته . كما بدت هذه الكتابات موفقة فى توظيف اللغة من ناحية والصورة من ناحية أخرى ، نظرا لخلقها جوا موحيا صور أبعاد المعاناه التى يعيشها الرجل والمرأة على حد سواء .. حيث إن القضية . هنا تجاوزت هم الذات الأنثوية إلى هم الذات الإنسانية بصفة عامة .

واللغة هنا بما انطوت عليه من إنقطاعات في الحوار والسرد ، إنما دلت على
أزمات نفسية لا محدودة ، بلورت الصورة الفنية "للأنا والآخر" . في الوقت نفسه . عبر
تلك الرموز والدلالات الموحية التي عكسها التقطيع اللفظي . وبدل أن كان الرجل -
لدى كاتبات "الاتجاه الثاني" كيان ماديا موصوفا باللغة الخارجية والداخلية ، غدا لدى
كاتبات "الاتجاه الثالث" نسيجا رمزيا كائنا في ذات اللغة ، حيث غدا طابع تلك
الصورة مرتبطا . رمزيا . برؤية الكاتبة عن ذاتها والعالم .

ولما كانت تلك الرؤية تنطوي . في جوهرها . على إحساس إنساني غدت اللغة
أيضا منطوية على هذا الإحساس فلم تصبح معاناتها أنثوية ، فحسب ، بل غدت .
معاناة . إنسانية عامة لارتباطها بالهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي أيضا .

هوامش الفصل الثالث

(١) اللغة والتشكيل الفني لرؤية الكاتبة

- (١) مارجويدران : النسائية كقوة فى العالم العربى ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر والمرأة .
- (٢) دمنى أبوسنة : الرجل والمرأة وحدة أم قسمة ثنائية ، مجلة الوحدة ، ص٤٤
- (٣) محمد بن أبى بكر : مختار الصحاح . ص٢٨
- (٤) Tori Moi , sexual / Textual Politics , p 156
- (٥) نوال السعداوى : مع المرأة ، ص٥٧
- (٦) Tori Moi , sexual / Textual Politics , p 114
- (٧) - Ibid , p . 70
- (٨) - Ibid , p . 57
- (٩) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، مجلة الوحدة ، ص٧٣
- (١٠) حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى ، مؤتمر المغرب ، فاس .
- (١١) سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص١٣٠
- (١٢) سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة .
- (١٣) جاذبية صدقى : صلاة الزين ، مجموعة مملكة الله ، ص١٧٣-١٧٥
- (١٤) صوفى عبد الله : اللفز الأبدى ، مجموعة كلهن عيوشة ، ص١٢٥
- (١٥) جاذبية صدقى : الليل طويل ، مجموعة الليل طويل ، ص١٢٨
- (١٦) نوال السعداوى : اعتراف رجولى ، م. موت معالى الوزير ، ص٧٢
- (١٧) أسما حليم : "صبي الجزار ورصيده من الزوجات" م أربع زوجات ورجل ص٢٢٤
- (١٨) د . فريال جبورى غزول : بلاغة الغلابة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر والمرأة .

- (١٩) سلوى بكر : كيد الرجال ، م. مقام عطية ، ص ١٠٢-١٠٣
- (٢٠) نفسه : ص ١٠٨
- (٢١) نفسه : ص ١٠٢-١٠٣
- (٢٢) زينب صادق : مخاوف الدكتور ع ، م أمنيات فى ضوء القمر ، ص ٣٣
- (٢٣) زينب صادق : صدمة رجل ، م. أنت شمس حياتى ، ص ٤٠
- (٢٤) سناء البيسى : الرمال المتحركة ، جريدة الأهرام
- (٢٥) زينب رشدى : نموذج بشرى ، م. يحدث أحيانا ، ص ٤٨
- (٢٦) د سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ١٣١
- (٢٧) نفسه : ص ١٣٠-١٣١
- (٢٨) لمزيد من التفاصيل : أنظر : اعتدال عثمان ، مقال التراث المكبوت ، مؤتمر المغرب ، فاس .
- (٢٩) جميلة العلايلي : مجنون زاهد ، مجلة الكاتب .
- (٣٠) زينب رشدى : نموذج بشرى ، م. يحدث أحيانا ، ص ٤٨
- (٣١) د . لطيفة الزيات : بدايات ، م. الشيخوخة ، ص ١٦-١٧
- (٣٢) آلن روب جريبه : لقطات ، ص ١٤
- (٣٣) نفسه : ص ١٥
- (٣٤) نوال السعداوى : الرجل نو الأزرار ، م. كانت هى الأضعف ، ص ١٣
- (٣٥) نوال السعداوى : رجل ، م. كانت هى الأضعف ، ص ١١١
- (٣٦) نفسه : ص ١٠٤-١٠٥
- (٣٧) نفسه : ص ١١٢
- (٣٨) عائشة أبو النور : أصل الحكاية ، م. الحب طفلنا الضال . ص ٨
- (٣٩) عائشة أبو النور : الحقيقة اسمها خالد ، م. الحب طفلنا الضال ، ص ٥٦
- (٤٠) سهام بيومى : القاع الملحى ، م. الخيل والليل ، ص ٣١
- (٤١) سهام بيومى : الوليمة ، م. الخيل والليل ، ص ١٢٦ - ١٢٧
- (٤٢) سناء البيسى : صورة رميو ، جريدة الأهرام ، ١٥/١/١٩٨٢
- (٤٣) سلوى بكر : الزمن الجميل ، م. زينبات فى جنازة الرئيس ، ص ١٥
- (٤٤) لطيفة الزيات : بدايات ، م. الشيخوخة ، ص ١٢
- (٤٥) اعتدال عثمان : بحر العشق والعقيق ، م. يونس البحر .
- (٤٦) اعتدال عثمان : النظريات النقدية الحديثة ، جمعية تضامن المرأة ، ندوة .

- (٤٧) د سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص ١٥٨
- (٤٨) جميلة العلايلي : الزاهد ، م. الكاتب ، ص ١٠-١٤
- (٤٩) جميلة العلايلي : راعية الغنم ، الرسالة ، ص ٢٠٩٠
- (٥٠) جاذبية صدقى : عم إبراهيم ، مجموعة الليل طويل ، ص ٥
- (٥١) نجبية العسال : حارسه الحب ، م. تركت همس السكون ، ص ٨٠
- (٥٢) جاذبية صدقى : حب النساء ، م. الليل طويل ، ص ٧١
- (٥٣) انظر "ميخائيل باختين" : المتكلم فى الرواية ، م. فصول ، يونيو ١٩٨٥ ، ص ١٠٩
- (٥٤) د . عبد الحميد إبراهيم : الأدب وتجربة العبث ص ٢٥
- (٥٥) د . رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، ص ١١٨
- (٥٦) د . عبد الحميد إبراهيم : الأدب وتجربة العبث ص ٢٥-٢٦
- (٥٧) اسما حليم : صبى الجزار ورصيد من الزوجات ، م. أربع زوجات ص ٢٢٤
- (٥٨) منى رجب : خرج ولم يعد ، مجموعة لعبة الأقتعة ، ص ١١
- (٥٩) زينب رشدى : إدارة حكومية ، مجموعة "يحدث أحيانا" ، ص ١٢
- (٦٠) عائشة أبو النور : دموع الإنسان الآلى ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٣٤
- (٦١) نعمات البحيرى : العنكبوت ، مجموعة نصف امرأة ، ص ١٠٧ ، ١٠٨
- (٦٢) سكينه فؤاد : حدث فى بيت الراحة ، مجموعة نواثر الحب والرعب ، ص ٦١
- (٦٣) سكينه فؤاد : محاكمة السيدة "س" ص ٤٦
- (٦٤) جورج طرابيشى : أنثى ضد الأنوثة ، ص ٢٢٠
- (٦٥) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، مجموعة موت معالى الوزير ، ص ٨١
- (٦٦) نوال السعداوى : الجلسة السرية ، م. موت معالى الوزير ، ص ٩١
- (٦٧) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، ص ٧٨
- (٦٨) كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص ١١٧
- (٦٩) د . سيزا قاسم : بناء الرواية ص ١٥٩
- (٧٠) سناء البيسى : نعناع يابيه ، مجموعة "هى وهو" ، ص ١٤
- (٧١) سناء البيسى : ساعة العصارى ، م. هى وهو ، ص ٥٠
- (٧٢) اعتدال عثمان : "الفتاة المصرية والكتابة الأدبية ، ندوة ، جمعية تضامن المرأة .
- (٧٣) منى حلمى : "رغبة ممتدة فى النوم" مجموعة أجمل يوم اختلفنا فيه ، ص ١١
- (٧٤) د . نصر محمد إبراهيم : الشخصية وأثرها فى البناء الفنى لروايات نجيب محفوظ ، ص ٢٩٢

(٧٥) د . لطيفة الزيات	: بدايات ، مجموعة ، الشيخوخة ، ص٦
(٧٦) اعتدال عثمان	: يونس البحر ، المقدمة .
(٧٧) اعتدال عثمان	: عطش السؤال ودهشة البحر ، م. يونس البحر .
(٧٨) سحر توفيق	: الجهات الأربع ، مجموعة أن تنحدر الشمس ، ص٢٢/٢٤
(٧٩) اعتدال عثمان	: التراث المكبوت في أدب المرأة ، مؤتمر فاس بالمغرب ، ورقة .
(٨٠) زينب صادق	: حكاية كان ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص٣-٤
(٨١) سهام بيومي	: المدن الزجاجية ، مجموعة ، الخيل والليل ، ص٨٨

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الاول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب
جميلة العلايلي	الراعية	✓		✓	
	الشهيدان		✓	✓	
	الزاهد			✓	
	مجنون زاهد	✓		✓	
	زوجة	✓		✓	
	ماذنبها	✓		✓	
	بعد التجربة	✓		✓	✓
ابنة الشاطي	سر الشاطي	✓		✓	
	الولاي	✓		✓	
	الوالدة	✓		✓	✓
	المنتصرة	✓		✓	✓
	الخاسرة		✓		✓
	قلبان في ذبول		✓		✓
	قلب فتاة				✓
	المقنعة	✓			✓
	القاتلة	✓			✓
	سر ربيعها	✓			✓
	دعني لزوجي	✓		✓	
	هارب من الحنان	✓		✓	
	الرجل الذي ظلمته	✓		✓	
	أنه الثمن	✓		✓	
	حلم انتهى	✓		✓	
	دعني أحطم أغلالى	✓		✓	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
نجيبة العسال	دقت الأجراس	✓		✓	
	صديقي المصيف	✓			✓
	الحصى والجبل	✓			✓
	لم يكن حبا	✓			
	لكي أنسى	✓		✓	
	وانتصر الحب	✓		✓	
	بعد طول انتظار	✓		✓	
	أيام الحب	✓	✓	✓	
	دقات على النافذة	✓		✓	
	أحبك ولكن	✓			✓
	حارسة الحب	✓			✓
	لولوة في المحيط	✓		✓	
	الخيوط الذهبية	✓			✓
	شجرة الجوافة	✓		✓	
	القانون				✓
صوفى عبد الله	شهامة	✓			راوية
	المتنقمة	✓			✓
	رحلة استشفاء	✓			✓
	طاهرة				✓
	اللغز الأيدي		✓		راوية
	بقايا رجل	✓	✓		✓
	صانعة النجوم	✓	✓		راوية
	عودة الأسير				✓
	الهارب من الحقيقة				✓
	كلهن عيوشة		✓		✓

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
صوفى عبدالله	نصف امرأة	✓	✓	✓	✓
	قطار السعادة	✓	✓	✓	✓
	ونزل الستار	✓	✓	✓	✓
	المفتونة	✓	✓	✓	✓
	عم حمزة	✓	✓	✓	✓
	وانحصر الموج	✓	✓	✓	✓
	المنتظرة	✓	✓	✓	✓
	واذعن قلبى	✓	✓	✓	✓
	اللحن الجديد	✓	✓	✓	✓
	ليال لها ثمن	✓	✓	✓	✓
	احتراق	✓	✓	✓	✓
	العجوز والذبابه	✓	✓	✓	✓
	على مشارف الصحراء	✓	✓	✓	✓
	الصفعة	✓	✓	✓	✓
	ألف مبروك	✓	✓	✓	✓
	الواحة	✓	✓	✓	✓
	الواجهة الصماء	✓	✓	✓	✓
	الأحزان الصغيرة	✓	✓	✓	✓
	الجيل الثالث	✓	✓	✓	✓
	أربع رجال وفتاة	✓	✓	✓	✓
	وانحنيت	✓	✓	✓	✓
	وتلفت القلب	✓	✓	✓	✓
	السياج	✓	✓	✓	✓
	الظل الطويل	✓	✓	✓	✓
	وحارت فيه عينها	✓	✓	✓	✓
	شئ أقوى منها	✓	✓	✓	✓
	بلا حدود	✓	✓	✓	✓
	فاعل خير	✓	✓	✓	✓

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
صوفى عبدالله	ثم يطلع الفجر فوق الموج سرهما الخاص القفص الأحمر ثمان عيوب رجفة أصرار العودة السر لحظة تجلى شئ تحت الأوراق الزرع والأوان انتظار	✓			✓
		✓			✓
		✓			✓
		✓			✓
		✓		✓	
		✓	✓	✓	
		✓		✓	
		✓			✓
		✓			✓
		✓			✓
سهير القلماوى	خلود حديث آمنة لم لا ترقص وحدى فى الزحام وهدمنا الجبل أمرأة ناجحة	✓	✓		راوية
		✓	✓		راوية
		✓		✓	راوية
		✓			✓
		✓			راوية
ملك عبد العزيز	الهاربة قلب يستيقظ حديث امرأة سر القطة قلب كبير نفوس غليظة الضائع	✓		✓	✓
		✓		✓	✓
		✓		✓	✓
			✓	✓	
			✓	✓	
		✓	✓	✓	✓

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب
أليفة رفعت	حواء تعود بآدم	✓		✓	
	أبقى من الحب	✓		✓	
	البعث	✓			✓
	الفراش يحترق	✓			✓
	الوهم	✓			✓
	هذه ليلتى	✓		✓	
	صديقتى	✓		✓	
	حبيبى الذى كان	✓		✓	
	الحدوته	✓			✓
	من يكون الرجل	✓		✓	
	عناقيد العنب	✓		✓	
	الشرف	✓		✓	
	قمر الحارة		✓		✓
	فى موسم الياسمين	✓			✓
	صلاة الحب	✓		✓	
	الكابوس	✓		✓	
	احتضار		✓		✓
	الميراث				✓
	وجه النحس	✓			✓
	أحزان الخطيئة	✓		✓	
	ليل الشتاء الطويل	✓			✓
	منظر بعيد لثذنه	✓			✓
	بدرية وزوجها	✓			✓
	حدث فى دار غباشى	✓			✓
	الحداة	✓			✓
	منصورة	✓			✓
	عالمى المجهول	✓		✓	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
إحسان كمال	انتظار	✓		✓	
	أريد ذئبا	✓		✓	
	سطر مغلوط	✓		✓	
	سجن أملكه	✓		✓	
	الأمل الثالث	✓		✓	✓
	أحلام العمر كله		✓	✓	✓
	عقد إيجار ..	✓		✓	✓
	استيقا		✓	✓	✓
	الحب أبدا لا يموت	✓		✓	
	الحب الأخير	✓		✓	
	دقات الأجراس		✓	✓	✓
	وغيرت الأجراس رنينها		✓		✓
	الرجل والآلة		✓		✓
	أقوى حب		✓		✓
	فتشوا هذا الرجل		✓		✓
	مهمة صعبة		✓		✓
	وانتهت اللعبة		✓		
	لحن من السماء	✓		✓	
جاذبية صدقى	رنين الكأس	✓			راوية
	العفو الكبير	✓		✓	✓
	صلاة الزين		✓		✓
	رمال	✓			✓
	الجنس الضعيف	✓	✓		✓
	ليلة بيضا	✓			
	صبايا وزين	✓	✓		
	الفاكهة خضرا	✓		✓	✓
	جميل الحب	✓			
	الليل طويل	✓	✓	✓	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	مخاطب
جاذبية صدقى	عم إبراهيم				✓
	الضجة الكبرى	✓			✓
	حب النساء	✓			✓
	الولد	✓			✓
	عندما تحلو الدنيا	✓			✓
	أنت قاس	✓			✓
	حكاية كل يوم	✓			✓
	عندما دقت الأجراس	✓			✓
	قطار نصف الليل		✓	✓	
	الساعات الطوال	✓			✓
	فى قلب الرجال	✓			✓
	أشياء جميلة فى الحياة	✓			✓
	الأصل الطيب		✓	✓	
	تعال	✓			✓
	شفتاة	✓			✓
	ربعنف أيضا ماتت	✓		✓	
	حبيبها	✓			✓
	السراب	✓			✓
	بحر النيل	✓			✓
	أنا سوداء	✓		✓	
	والسيدة أيضا عيناة				✓
	تبرقان	✓			✓
	نظرة عينية تلك	✓			✓
	خادم المسجد		✓		✓
	يده التى قبلتها	✓		✓	
	حلو يابلدى		✓		✓

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
اسما حليم	درية هانم المعلقة	✓			✓
	أخوك عبد الله		✓		✓
	بحث لا ينتهى	✓			✓
	ما هو الحب	✓			✓
	بين الحصص	✓			✓
	الذاهلة	✓			✓
	هانم وحسنية				✓
	العاشقتان القاتلتان	✓			✓
	لغز الباشمهندس	✓		✓	✓
	من أنذر النوادر	✓			✓
فوزية مهران	قصة صبي الجزار	✓	✓		✓
	نوسة هانم	✓			✓
	المسافة	✓		✓	
	البت وجيدة	✓		✓	
	على السلم	✓		✓	
نوال السعداوى	صرخة	✓			✓
	الجامعة	✓			✓
	الطرحة البيضاء	✓			✓
	تعلمت الحب	✓		✓	
	لعنة الحب	✓			✓
	أحلام	✓			✓
	تحت الملاءة	✓			✓
	ليست عذراء	✓	✓		✓
	لاشئ	✓		✓	
	ومات الحب	✓			✓
	سوسن	✓			✓
	حنان قليل	✓			✓

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب
تابع نوال السعداوى	الطريق	✓			✓
	مجرد صورة		✓		✓
	الكذب		✓		✓
	قصة من حياة طبيبة	✓			✓
	لحظة صدق		✓		✓
	حينما يتهزم الرجل		✓		✓
	كانت هي الأضعف		✓		✓
	الرجل ذو الأزرار	✓		✓	
	المقال		✓		✓
	نظر ويحفظ		✓		✓
	الصورة	✓			✓
	موت معالى الوزير		✓	✓	
	الجريمة العظمى		✓	✓	
	اعتراف رجولى		✓		✓
	الجلسة السرية	✓			✓
	رجل		✓		
إقبال بركة	أحلام طائر جريح	✓		✓	
	الرهينة	✓		✓	
	بساط الريح	✓		✓	
	عارية في قاع البحيرة	✓		✓	✓
	موعد مع الأمل	✓		✓	
	الحذاء	✓		✓	
	وعرفت لماذا تركته	✓		✓	
	كيلو حلاوة	✓		✓	
	ساعة حب	✓		✓	
	اغتناب	✓		✓	
	المريضة	✓		✓	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب
عائشة أبو النور	عقارب ساعتى لا تلتقى	✓			✓
	وتقطر السماء فى قلبى	✓			✓
	اغتنصاب	✓			✓
	امرأة بلا قدمين	✓			✓
	أنا وأنت إلى أين	✓			✓
	ثورة فى أعماق امرأة	✓			✓
	تحقيق فى جريمة حب	✓			✓
	رجل ما بيتنا	✓			✓
	رجل وامرأتان	✓			✓
	الحقيقة اسمها خالد	✓			✓
	الحب لا يدخل بيتنا	✓			✓
	القمة شيطان أعمى	✓		✓	
	اغتراب	✓		✓	
	الهدف - صفر	✓			✓
	أصل الحكاية	✓			✓
	رأس فى مواجهة حائط	✓			✓
	امرأة ضد امرأة	✓			✓
	مصرع موديل	✓			✓
	دموع الإنسان الآلى		✓	✓	
	لكنهم لم يفتصبوا روحى	✓		✓	
حنيفة فتحى	السماء أيضا تبكى	✓		✓	
	أحبك ولكن	✓		✓	
	شئ يموت	✓		✓	
	ابتسامة قبل البكاء	✓		✓	
	سمراء	✓			✓
	النار المطفأة	✓			✓

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
زينب رشدي	إدارة حكومية	✓	✓	✓	
	يحدث أحيانا	✓		صوت	صوت
	تطابق مواصفات	✓		✓	
	نموذج بشري	✓	✓	صوت	صوت
	الشيطان ثالثهما	✓			راوي
	أمسيات الساقية	✓		✓	
	مسلم	✓	✓		✓
سكينة فؤاد	موت الشيخ عبد الله	✓			✓
	جلطة	✓			✓
	محاكمة السيدة "س"	✓			✓
	الفرعون يغرق من جديد	✓		✓	
	موت فتاة شاذة	✓		✓	
	الحب بعد الحرب	✓	✓	✓	
	الموت بعد الميلاد	✓		✓	
	سبعة وجوه لحواء	✓		✓	
	عندما يتعري اللحم	✓		✓	✓
	الطرق على أبواب الصمت	✓		✓	
منى رجب	سرقة في مقلب زبالة	✓	✓		✓
	يوم للحب	✓			✓
	أن أكون	✓			✓
	مغامرة	✓			✓
	بدونك سوف أحي	✓			✓
	الخروج من القوقعة	✓			✓

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

(تابع) كاتبات الاتجاه الأول					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب
تابع منى رجب	جراح بطل العانس لعبة الأقنعة ذهب ولم يعد	✓ ✓	✓ ✓	✓ ✓	✓ ✓
نعمات البحيرى	نصف امرأة أضواء الظل دقات الساعة تقوش على جدار الوجهة العنكبوت طفل انتظار ثلاثة أيام من زمن الخسارة حلم الرمل حدود المتهمه قريتي والفئران	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓		✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	
هدى جاد	حلم النهار أين ذراعاك يا أمى صقيع الأفران الأوزرة السواء شبابى الذى عاد دومات ذكرياتى شرايين الحب دموع مضيئة الحلم الذهبى	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓
أمينة السعيد	الهدف الكبير الورقة الصفراء اضعت شرقى سلاح لها يخيب	✓	✓ ✓ ✓	✓ ✓	✓ الراوية

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

كاتبات الاتجاه الثالث					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
وفية خيري	خطوط رقيقة	✓		✓	
	بلا زواج	✓		✓	
	المالك الجديد		✓		راوية
	علاقة غير عابرة	✓		✓	
	الحب .. والهزيمة	✓		✓	
	لست أنا	✓			✓
	امرأة إدارية	✓			✓
	هذه الزيارة	✓		✓	
	أكثر من شيء		✓	✓	
	ذلك الشيء المهم		✓	✓	
	الأوزة	✓			✓
اعتدال عثمان	اللعبة	✓		✓	
	انصهار صوت الصمت	✓			✓
	يونس البحر		✓		✓
	بحر العشق والعقيق	✓		✓	
سحر توفيق	موال شوق	✓			✓
	زيارة المدينة القديمة	✓		✓	✓
	البحث عن متاهة	✓		صوت	صوت
	الطريق متسع ولا يجده شيء	✓		✓	
	لحظات من السير	✓		✓	
	الغيرة ، المرض ، ..	✓		صوت	صوت
	أن تتحدر الشمس	✓		صوت	صوت

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

(تابع) كتابات الاتجاه الثالث					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب
سهام بيومي	النبته المصالحة التداعيات القديمة مروق الحائل المرضى القاع الملحي الخيول والليل الوليمة المشاهدة	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓		صوت صوت صوت صوت صوت صوت صوت صوت	✓ ✓ ✓
منى حلمي	لا استطيع الليلة أجمل يوم اختلفنا أصابع لامعة أشرف قبل أن يفتر الاحساس غدا لم يحدث بالأمس لون عينية ديسمبر عشقا	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	✓	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	
سناء البيسي	حكاية الأمس في الهواء الطلق رائحة الورد حكايته حقنة الخطبوط فنانة قطع المويليا المياه الراكدة تونى قلت لها حاضر	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ صوت الراوية

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصي ورؤية الكاتبة

كاتبات الاتجاه الثالث					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
سناء البيسي	أصل العطف		✓	صوت	صوت
	نعناع يا بيه		✓		✓
	الرمال المتحركة		✓	✓	
	ساعة العصارى		✓	✓	
	أطعم حبيبي	✓		✓	
	بينى وبينه بلاد وبحور	✓		✓	
	عار على جنس الرجال	✓			✓
	ودقت الساعات		✓	✓	
	ينبوع الحنان	✓		✓	
	امرأة لكل العصور	✓		✓	
	الياسمين بعد الأربعين	✓			✓
	آخر مواصلة	✓		✓	
	العصمة فى يدها	✓			✓
	صورة رميو	✓	✓	✓	
	فى مهب الريح	✓		✓	
زينب صادق	قلت لها حاضر	✓	✓	صوت	صوت
	ساعة الحظ	✓			✓
	عندما وجدنا الدفء	✓		✓	
	أيام البطولة	✓	✓		✓
	مسافر دائما	✓		✓	
	نجمة ريو	✓		✓	
	الذى يحبني	✓		✓	
	ثلاثة وجوه للرجال	✓		✓	
	العودة إلى التوازن	✓		✓	✓
	حكاية كان	✓		✓	

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

(تابع) كاتبات الاتجاه الثالث					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	غائب مخاطب
تابع زينب صادق	الآمان خلف الأشجار	✓		✓	✓
	الطاووس	✓		✓	
	الحدث	✓		✓	✓
	لست أنا	✓		✓	
	ماذا أريد أكثر من هذا	✓		✓	✓
	الأيام الأولى	✓		✓	✓
	اليمامه	✓		✓	
	تحولات في قدر الإنسان	✓		✓	
	أزرق ، رمادي ...	✓	✓	✓	
	قصة حب في أرشيف	✓		✓	
	أنقذني من أحلامي	✓		✓	
	فرسان الأرض	✓	✓	✓	✓
	صداع الصباغ	✓		✓	
	الحصان الجامع	✓		✓	✓
	صديقتي تحب	✓		✓	✓
	صدمة رجل		✓		✓
	العمر الثاني		✓		✓
	أنت شمس حياتي		✓		✓
	الحقيقة		✓		✓
	أمينات في ضوء القمر		✓		✓
	من يقود السيارة		✓		✓
	مخاوف الدكتور ع		✓		✓
	الموت حبا	✓			✓
	البحث عن زوجة		✓		✓
	كاره النساء		✓		✓
	دعوة شرقية	✓			✓
	هل أنتهى عصر الحب	✓			✓

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

كاتبات الاتجاه الثالث					
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم	
		امرأة	رجل	متكلم	مخاطب
تابع زينب صادق	المطاردة	✓			✓
	القلب يخفق بالحب	✓			✓
	أسرار الحياة	✓			✓
	قال كيوييد		✓		✓
	أحلام فى بلاد بعيدة	✓			✓
	أغلى شىء عنده	✓			✓
	ضاع منها فى الزحام	✓			✓
	النسر	✓			✓
	الأصابع اللامعة	✓			✓
	حكاية أليمة		✓		✓
	عندما يقترب الحب	✓		✓	
سلوى بكر	امرأة على العشب	✓			✓
	الزمن الجميل	✓		✓	
	نونة الشعنونة	✓			✓
	لوكيما	✓		✓	
	الخصبة والجدة	✓			✓
	العاشقة	✓			✓
	زينات فى جنازة الرئيس	✓			✓
	أم شحته	✓			✓
	إحدى وثلاثون شجرة	✓			✓
	بساط الريح	✓		✓	
	كيد الرجال	✓			✓
	بسمة الموت	✓		✓	

الفصل الرابع

"الزمان .. والتشكيل لرؤية الكاتبة"

لا يمكننا إدراك قيمة الزمن فى القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات ، وفى الشخصية القصصية للرجل ، دون التفهم لموقع الذات الكاتبة فى المجتمع ، وفى القصة القصيرة فى كتابتهن ، وذلك لاعتبارين :

أولهما ، هو طبيعة العلاقة الكائنة بين الزمن والذات ، فللزمان مغزى خاص بالنسبة إلى الذات ، لأنه لا ينفصل عنها "فنحن نعى نمونا العضوى والنفسى فى الزمان ، وما نسميه الذات ، أو الشخص ، أو الفرد لا تحصل خبرته ، أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التى تشكل سيرته" (١) .

وثانيهما ، هو تبعية صورة الرجل لديهن لصورة الذات الكاتبة ، بمعنى أن صورة الرجل ، كما رأينا - يصعب أن نراها فى النص القصصى - فى المعظم من الأحيان - إلا من خلال المرأة (البطلة / الراوية) التى امتزجت رؤيتها برؤية الكاتبة ، كى تعبر عن منظورها ، ومنظور الكاتبة فى آن واحد .

وما يعنينا - هنا - هو الرصد لمدى تآثر الذات الكاتبة بالزمن ، ثم مدى انعكاس ذلك التأثير على تشكيلهن الفنى لصورة الرجل ، وذلك يرجع - بلا شك - إلى القيمة الكشفية : للزمن عن الصورة المميزة لخبراتنا ، حيث "إنه أعم وأشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلى للانطباعات والانفعالات والأفكار التى لا يمكن أن نضفى عليها نظامها مكانياً" (٢) .

فالزمن ، يمثل عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص ، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً - إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية - فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن" (٢) .

والزمن فى الأدب لا يعد مفهوماً عقلانياً ، بل يعتبر جزءاً من الخلفية الغامضة للخبرة ، أو معطى مباشراً من معطيات الوجدان ، بمعنى أنه "خاص ، شخصى ، ذاتى ، أو كما يقال : نفسى . وتعنى هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذى نخبره بصورة حضورية مباشرة" (٤) غير أن هناك طرقاً معروفة أيضاً للتفكير فى الزمن "إنها تقوم على بناء مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتى ، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة ، إنما هو مفهوم عام وموضوعى .. إنه الزمن فى "علم الفيزياء" .. وهو كذلك زمننا الشائع (الوقت) الذى نستعين به بواسطة الساعات والتقويم وغيرها" (٥) .

وهذا المفهوم الأخير للزمن هو المفهوم الشائع ، والمتأثر - أكثر - بالثورات الاقتصادية والعلمية والصناعية خلال القرنين الأخيرين ، حيث بدأ منذ هذه الفترة إيجاد مغزى اجتماعى جديد للزمن ، أثر فى إحلاله مكان السلعة على قياسه وقيمه ، أى وفقاً لقيمة الوحدات الزمنية فى عملية الإنتاج ، ولكن الجدير بالملاحظة أن هذا التصور الجديد للزمن على أنه سلعة ثمينة ، غداً مسيطراً على بلدان العالم والرأسمالية وهذا فى حد ذاته يعكس التغير الذى طرأ على مفهوم الزمن ، والذى أثر سلباً على مفهومه من النواحي الكيفية ، المرتبطة بالخبرة .. أو بمعنى آخر تحقق حدوث تقلص فى المنظور الزمنى إلى الحياة الإنسانية ، لأن الماضى - فى نظرهم - غداً فى جوهره بلا نفع .

وينعكس هذا التصور العام للزمن على تصور الذات الكاتبة لموقعها فى المجتمع . بمعنى أنه نشأ عن هذا التصور تعدد فى الإدراكات لتصوير الزمن ، فمع تعدد الاتجاهات / الرؤى إلى العالم - لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة - تعدد إحساسهن بذواتهن ، ومن ثم تعدد إحساسهن بالزمن . فبينما عنى الزمن عند بعضهم الحياة

الممتدة ، واللحظة السائلة المرتبطة بالخبرة الذاتية نجده قد عنى عند بعضهن الآخر :
الأداء "التي لا غنى عنها فى الإنتاج والإضافة (كسلعة) .

فلقد غدت مكانة الذات - لديهن - أكثر ارتباطاً بمكانة الزمن - بمعنى أن
التغيرات التى طرأت على مكانة الزمن - فى العالم - نالت من مكانة الذات . خاصة
وأن هذه المكانة - نجدها - تشابك مع أكثر العلاقات الشخصية ذات المغزى (كالحب ،
والزواج والصدقة..) ونمثل لذلك بتأثير التصور الاجتماعى للزمن على مكانة الذات
وقيمتها لدى كاتبات "الاتجاه الأول" : اللاتى يتبنين الفكر/التصور السائد عنه فى
المجتمع ، ومن شأن هذا التصور أن يختزل مكانة المرأة إلى جسد منجب ، أو إلى
شباب دائم ، حتى تجد المرأة نفسها - فى نهاية الأمر وقد تحولت - أيضاً - إلى
سلعة ، ترتبط قيمتها بالزمان أو بتراكم اللحظات .

وهنا يغدو الزمن بمثابة عامل حاسم فى إحساس الذات الأنثوية - بنفسها - لدى
كاتبات "الاتجاه الأول" حيث بضياعه تهدد مكانة الذات بشكل ظاهر ، فلحظة بلوغ
المرأة سن اليأس - على سبيل المثال - فى "كل هذا لأنها حواء" لنجيبه العسال" تمثل
ضياعا للقيمة والهدف ، بالنسبة لكيانها : تقول : "لا .. لم يعد هناك أمل ولن يطالعتها
الآن فى المرأة إلا وجه شاحب .. وتعود إلى ركن الصالون المظلم لتحط على مقعدها
الوثير دفعة واحدة ، تحس وكأنها قد عادت من رحلة طويلة قاسية مهلكة .." (٦) وحينئذ
تعقد مقارنة بين جسدها وجسد خادمتها الصبية فتأكلها غيرة ، ورغبة شديدة فى
العودة إلى الماضى ، ولو على سبيل التذكر ، وسبيلها إلى ذلك المرأة .

والعمر/الزمن - هنا - مرتبط بفرص الحب والزواج ، وكلما ضاع كلما ضاعت
معه الفرصة فى اللقاء بالرجل ففى "دقت الأجرس" لنجيبه العسال " تحزن المرأة ،
لصفر سن حبيبها عنها بعشر سنوات ، وحينئذ تدرك أن اللقاء معه ، لهذا السبب .
غدا مستحيلا ، تقول : "ظهرت العشر سنوات بالخط العريض أمام عيني وتذكرت أنى
أقترب بسرعة مخيفة من نهاية الحلقة الرابعة ، إنى أجرى إلى الأربعين عاماً .. فماذا
بعد عشر سنوات .. وأجفلت أنا" (٧) .

وإذا كانت الذات تصبغ الزمن بإحساسها ، فإن هذا الأحساس يتلون أيضاً بغياب الرجل أو حضوره حيث تغدو النظرة إلى الزمن إيجابية فى حضوره : "تمنيت معه لو أن الحياة توقفت حتى لا تنقضى تلك اللحظات" ^(٨) وفى غيابه يمر الوقت بطيئاً ، حيث تغدو النظرة إلى الزمن تراجيدية ، ولا يبقى لها من سبيل سوى الانتظار له لا الذهاب إليه ، يتضح أكثر من عناوين قصصهن مثل : "الساعات الطوال ، والليل الطويل : لجاذبية صدقى انتظار : لاحسان كمال ، ليل الشتاء الطويل : "لأليفة رفعت" ، إنتظار ، والمنتظرة : لصوفى عبد الله "وفى بعد طول إنتظار : "لنجيبة السعال" تصرح الفتاة بجدوى الأنتظار قائلة : "أثرت الانتظار وكان انتظاراً طويلاً يشوبه القلق والخوف .. الخوف ألا أجده .. حتما سألتقى به إن قلبى يحدثنى بذلك . ومرت أيام وأيام حتى أصبحت سنين طويلة .. ويوما قالت نادية شايفة الشاب الذى خرج دلوقتى .. لحظتها طالت نظراته .. وجدتني فجأة أكاد أهز رأسى .. أنه هو .. من تبحثين عنه .. " ^(٩) .

فالذات "لدى كاتبات "الاتجاه الأول" لم تتخلص بعد من التبعية النفسية ، والاقتصادية للرجل ، كما أن إحساسها بالزمن يعتمد إلى حد كبير على زاوية الخبرة ، بما يستند عليه هذا الشعور من استمرار فى الذات إلى جانب ترابطها ، عبر بناء زمنى متسلسل له معنى ، يعلل الماضى والمستقبل بواسطة الذاكرة والتوقع . ونعنى بالماضى : اختبار الذاكرة الحاضرة لشيء معين مضى ، وبالمستقبل التوقع والانتظار لشيء مقبل .

ووعى الكاتبة بالاستمرار يعد جزءاً أساسياً من الذاتية ، يشكل عنصراً ثابتاً فى الصورة الأدبية ، وفى هذا الصدد تبدو العلاقة الوثيقة والعكسية بين الزمان والذات فى أجلى مظاهرها ، لأن وعى الاستمرار داخل الذات مرتبط من ناحية الاستمرار أو الديمومة فى الزمان " ^(١٠) .

وصورة الذات - لهذا - تتسم بشيء من الوحدة والاستمرار مع الماضى ، بسبب ثبات تركيبها الاجتماعى النسبى ورسوخه واستقراره - بفضل الانتماء الذى ما زالت تحسه تجاه الأسرة والوطن - رغم التغييرات التدريجية التى شملت قطاعات كبيرة

من المجتمع ، ومنهم النساء ، إلا أنها فى جوهر تكوينها النفسى (المحافظ) مازالت تفضل موقعها فى الأسرة عن الخروج عليها ، أو كما تقول "إحسان كمال" : وحتى إذا كانت سجن .. فأنا أفضل أنى أعيش فى سجن .. أملكه (١١) .

وربما تكون تلك الوحدة أو الاستمرار مع الماضى الذى تنعم به الذات هنا ، سببا فى أن تأتى الشخصية القصصية (كصورة أدبية) مكتملة الصفات الخارجية - والداخلية أحيانا - محددة الاسم ، والوظيفة ، أو السمات العامة (*) غير أنها فى النهاية - ورغم هذا - تبدو غير أصيلة ، حيث نجد ملامحها (الفنية) لا تخلو من إفتعال خاصة فى فترة ما قبل الخمسينيات .

ورغم أن الذات الكاتبة - هنا - تنعم بالإنتماء والوحدة والاستمرار ، إلا أنها - فى الوقت نفسه - وبحكم خصوصية موقعها فى المجتمع - تبدو كما ذكرنا قبل ، فاقده للهوية / للذات - خاصة فى فترة ما قبل الخمسينيات وهذا فقدان يظهر عبر محاولاتها المستمرة للتبنى لكل ما هو شائع فى المجتمع من قيم وأفكار سائدة ، فى مقابل كبنتها كل ما هو فردى . خاص ، أصيل ، داخلها .. ونشأ عن هذا أن تأثرت الصورة الأدبية (للرجل) لديهن حيث جاءت تقليدا للصورة الأدبية الشائعة فى كتابات الكتاب الرجال وفى الوقت نفسه نجدها حرمت من حريتها وعفويتها نتيجة ارتباطها بذات الكاتبة وتجربتها المحدودة .

وفى فترة ما بعد الخمسينيات نجد الذات الكاتبة لم تتحرر أيضا من تبعيتها للقيم والأفكار الاجتماعية والأدبية السائدة . كما ينتج عن وعيهن بفقدان الذات على الأنا / الذات الكاتبة - كما ذكرنا قبل - يبدو من خلال التدخل - المباشر وغير المباشر - فى حركة رؤية الآخر/الرجل العالم ، مما ينتج صورة / ذاتا مقيدة (للرجل) برؤية الكاتبة وفكرتها الخاصة .

(*) لمزيد من التفاصيل راجع فصل اللغة ، من هذه الدراسة ، المبحث الخاص باسم الشخصية كما انظر أمثلة تطبيقية من القصص تدل على صدق هذه المقولة بفصل الصراع لدى كاتبات "الاتجاه الأول" بالجزء الأول .

ويسهم التغير السياسى والاقتصادى - خاصة بعد " ثورة يوليو " (١٩٥٢) ،
وخروج المرأة إلى التعليم والعمل - فى تمزيق النمط التقليدى لشخصية المرأة خاصة
لدى نمط "كاتبات الاتجاه الثانى" التى تحررت - إلى حد ما - من المنظور التقليدى
(التفكير السائد) الذى يجبرها على الدوران فى فلك الماضى بأدواره ، وتبعيته المحدودة ،
ومن ثم غدت صورة الذات لديهن لا تتحقق إلا لقاء ثمن من الكفاح لرفض النظرة
الاجتماعية تجاههن ، بما تنطوى عليه هذه النظرة من اختزال ماضى ومعنوى لكيانهن .

وتعد محاولة تحطيم النموذج التقليدى للأدوار الاجتماعية نوعاً من الاحتجاج
"تنظر إليه عادة كفعل تحررى وهو كذلك ، لكنه يستلزم فقدان المركز الزمنى
والاستمرار والانتماء الذى كان قد تحقق فيما مضى (للذات الكاتبة) عن طريق
العضوية فى الأسرة ولذا انحصرت حياتهم فى فترة زمنية أضيق بكثير مما كانت
تشعر به ، أصبحت فى عزلة متزايدة وسط اللحظة الحاضرة" (١٠) .

وكفاح الذات الكاتبة - هنا - بدأ من خلال إجراء سباق مع الزمن ، حاولن من
خلاله تحقيق انجازات ، فردية (نجاحات) فى أقل وقت ممكن ، كما فى "عندما نسابق
الزمن" : لإقبال بركة و"القمة شيطان أعمى" : "لعائشة أبو النور" (*) ونتج عن هذا
السباق ، تركيز على اللحظة الآتية ، فى مقابل نسيان الماضى ، فلم تعد هناك فائدة فى
نظرهن من التطلع إلى الوراء ، سوى مضيعة الوقت ، وأخلف هذا ابتعاداً داخلياً عن
الماضى أو بمعنى آخر أحدث انقطاعاً بين الماضى والمستقبل - الذى - كان مؤمناً فيما
مضى عن طريق الأسرة .

وانعكس هذا التجزئ الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات - بفضل الإحساس
المتزايد بالعزلة وسط اللحظة الحاضرة - على الوعى وصورة الذات ، فتجزأ وأنقسم
هو الآخر ، وفى الوقت نفسه أثر سلباً على صورة ومعالـم الآخر/الرجل . حيث بدأ فى
الغالب عبر منظورها إليه (**) يعانى نفس التناقض ، كما أن صورته هى الأخرى
اختزلت إلى أحادى من أبعادها .

(*) عندما نسابق الزمن بمجلة "أسرتى" والقمة شيطان أعمى "بمجموعتها" : الحب طقلنا الضال .

(**) راجع ذلك فى مبحث المنظور ، بفصل اللغة ، من هذه الدراسة .

ولقد أثر هذا الانقسام الكائن في الهوية ، والذي أصاب الخبرة الزمنية للذات - أيضا - في تفتيت الوعي والذي ظهر - على صعيد الوحدة الفنية لبناء العمل القصصى - في صورة من الفوضى والتصدع ، أو كسلسلة من الومضات والتتابعات الزمنية المشتتة والمتلاشية ضمن اللحظة .

ولقد بدأ هذا الانقسام في تركيزها على اللحظة ، مستخدما في ذلك الفعل المضارع - فى الغالب - لتثبيت الحاضر ومده .

ونمثل لذلك "بالشخصية الرئيسية" فى قصص مجموعة "كلما عاد الربيع" : لإقبال بركة ، حيث نجدها تبدأ قصتها (كما فى "عارية فى قاع البحيرة" ، و "موعد مع الأمل" وكيلاو حلاوة .. علي سبيل المثال) بالحاضر ، ثم نجدها تسترجع الماضى لبلورة الأزمة التى تعيشها فى الحاضر ، وحين تعود إلى الحاضر أو إلى ذاتها نجدها تستخدم "المضارع ، وهكذا .. نجد أن الزمن يتذبذب ، ويتأرجح بين الحاضر والماضى والمستقبل .

وتعتمد "عائشة أبو النور" ، فى مجموعتها ربما تفهم يوما إلى بسط المحتوى الشعورى للحظة الحاضرة (*) فى ثنايا النص ، وبطريقة تداعى الأفكار تسترجع الماضى ، معتمدة فى ذلك على المونولوج الداخلى ، الذى من شأنه أن يطرح الداخلية لماضى وحاضر الشخصية . والزمن فى ذلك يتلون بلون الحالة الوجدانية للشخصية الرئيسية . التى تعاني من جلاء فراق الآخر/الرجل لها - تقول : وأخيرا رأى تقبل كالربيع مورقة متهللا .. وأنا انتظرك فى الحديقة الواسعة . الخاوية . الزمان ليل .. إقتربت منى لتلفنى بأزهار ربيعك .. لكنى رددتك بأغصان خريفى .. كانت جذوع أشجار الخريف الملتوية اليابسة تعشش فى شرايين قلبى .. وبمرارة من فاته القطار عاتبتك : لقد تأخرت" (١١) .

(*) تتكرر نفسى هذه الصفحات البنائية فى قصص : سكينه فؤاد ، هدى جاد ، ونعمات البحيرى .. وغيرهن - راجع فصل بناء الحدث من هذه الدراسة .

وفى إطار هذا يمكن أن نتوهم اللحظة الواحدة زمنا ممتدة لاحدود له ، فقد يتحول - داخل الوعي - كم من الدقائق المعبودة إلى ساعات طويلة .. وبذلك يختلف الماضى بالحاضر ، ويستحيل إلى قوة شعورية ذاتية التركيز - وهذا الزمن هو ما نطلق عليه "بالزمن النفسى" ، أو الزمن الداخلى . والكاتبات فى سبيلهن إلى ذلك نجدهن يحدن عن الشكل أو البناء المتسلسل ، الذى يتراوح ما بين الإستحضار والإسترجاع ، أو طرح المشكلة من أكثر من منظور كما فى " ٩ شارع النيل" بمجموعتها (٩ شارع النيل) تعبيراً عن الأبعاد المختلفة للآزمة التى تعيشها الذات . حيث يجرى تحقيقاً يتبنى الكشف عن حقيقة هذه الآزمة .

ومثل هذه الصفات البنائية تعكس حال الإنقطاع ، وعدم الاستمرار الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات ، ومن ثم أحدث فيها فجوات تنعكس على الصورة الأدبية فى صورة تفتيت أو تشظى فى التسلسل العام للحدث ... وفى الرؤية إلى العالم بصفة عامة ، وذلك أن التمرکز حول الذات الأنثوية (*) فى كتاباتهن (البطلة بصفة خاصة) يؤدي إلى عدم رؤيتهن العالم فى مجرد وموضوعية ، بمعنى أن العالم تغدو له صورة واحدة فى الذهن (منظر أحادى) ، بفضل تلك النظرة الأحادية (الذاتية) .

لذا تظل رؤيتهن إلى "الرجل" مقيدة بتلك النظرة ، كما أنه لا يمكننا أن نراه - أيضاً - إلا عن طريق هذه الذات المنقسمة ، وكيف تفكر . ولما كان الزمن عاملاً حاسماً فى إحساس الذات الأنثوية بنفسها وأزماتها ، كان الزمن مرآة صادقة تعكس ماهية زيف وصدق رؤيتها إلى الذات وإلى الآخر/الرجل ، وماهية صورة الآخر فى وعيها والواقع .

(*) اندفعت كاتبات "الاتجاه الثانى" نحو التركيز حول الذات الأنثوية من خلال البطلة المرأة ، فى كتاباتهن وذلك يرجع إلى طبيعة رؤيتهن الناتجة عن علاقتهن مع الآخر " وهو البحث عن الذات" راجع مبحث المنظور فى فصل "اللغة" من هذه الدراسة .

ولما كان تركيز الذات الكاتبة - هنا - على اللحظة الحاضرة ، يبدو على - ما ذكرنا - مجرد محاولة ذاتية - منهن - لتحقيق نجاحات فردية للذات ، تهدف إلى نسيان الماضي ، أو التجربة السابقة ، وفي الوقت نفسه تجاوزها إلى لحظة حاضرة ، جديدة : وذلك أن الإنتظار بدأ يعد في نظرها مضيعة للوقت والعمر (كما في دقائق الساعة : لنعمات البحيري) ، كما أنه يضيف إحساسا تراجيديا على الذات ، حيث "يترك .. فراغ مخيف .. فراغ مرعب ... يحمل صمت العدم" (١٢) .

لذا نجد هذه الذات تجرى سباقا مع الزمن ، هربا من مواجهتها ، لحظة الفشل - مع الإنتظار - كما ذكرنا - خاصة وأن الزمن في نظرها غدا مساويا للرجل ، والهروب منه يعد هروبا ضمنيا من الرجل ، وأيضا الصراع معه يعنى صراعا مع الرجل !! ففي "شيء يموت" تعبر عن ذلك الفتاة قائلة : "فجوة من الزمن تفغر فاهها .. وهربت .. منه ومن الزمن ، وعدت كما كنت من قبل" (١٣) .

وذلك أن الزمن لا يرتبط بالشخصية (الذات) فحسب ، بل يبدو منسوجا في حياتها النفسية . ولا يحتفى الإحساس به إلا لحظة اختفاء الإرادة الإنسانية بالضياح الفردى أو الوحدة ، وما يترتب على هذا الضياح من فقدان للهدف والجدوى والقيمة للحظة ، والعمر ، تقول "حنيفه فتحي" في الليل .. أغلق على بابي : وأتقلب في فراشي مجعدة ليس في رأسي خيال للغد .. ولا طيف يحوم حولى .. إلا كلمات ميتة تتساقط داخل رأسي فلا أسمع لها صدى ولا رنين .. الفراغ ... يحدق في بعينه الجاخطين .. والصمت يأكل كل شيء حولى .. أمامي وورائي وتحتي وفوق جثتي ... " (١٤) . وفي بساط الريح : "لإقبال بركة" يجسم الزمن ، ليغدو عدوا متآمرا تقول : "نظرت إلى ساعة يدي .. لابد أنها عادت إلى تسرعها في حساب الزمن كأنها تتأمر على وقتي وعمرى" (١٥) وكأن غروب الرجل يحدث فراغا في الزمن وهروبا في العمر والسنين . ذلك أن اتجاه الزمن من هذه الزاوية يغلب عليه الاتجاه السلبي ، حيث نجده "يؤكد حتمية الطبيعة ، أى صيرورة الإنسان نفسه إلى الموت وارتباط ظروف وجوده بهذه الحتمية ، لهذا السبب لم يكن ممكنا أن نواجه العواطف والأحداث إلا في تطور زمني أى ميلاد ، ثم نمو ، ثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط" (١٦) .

وحيث ترى الذات - فى علاقتها مع الرجل - ذلك ، تدرك أنها أصبحت فى مصيدة الزمن ، وأن صراعها لم يعد أحاديا ، بل هو فى حقيقة أمره ثنائيا ، بمعنى أن الرجل غدا فى نظرها هو الزمن ، أو العكس بالنسبة لها . والهروب منه أو الصراع يوازى الهروب من الرجل أو الصراع معه لذا تغدو نظرة الرقضى التى توجهها نحو الرجل بنفيه من النص ، تقابلها نظرة ضمنية تنفى الزمن من الوعى أيضاً .

هكذا قد يتوازى الوعى بالرجل مع الوعى بالزمن ، ليغدو الرجل - فى وعيهن - هو الزمن ، حيث تكون صورته مبعثا لمختلف مشاعر الحزن أو الأمل أو الانتظار .. ومما يؤكد أهمية هذا الموقع داخل الذات ، أنه كلما كان الرجل غائبا من النص ، كلما اختفى الاحساس بالزمن ، والعكس صحيح . فحضوره فى وعى الذات الكاتبة عبر أحاسيس الأمل أو الذكرى أو الانتظار يبدو واضحا فى النص .

وحضور الرجل فى القصة القصيرة - هنا - يبدو عبر رؤية البطلة (الذات الكاتبة) أو عبر احساسها به من خلال الزمن - كما أوضحنا - يؤثر سلبا على تحديد هويتها وملامحه ، فتظل صورته غير واقعية لكونها امتداد لرؤى وأحلام ومخاوف الذات الكاتبة (البطلة/المرأة) وحين أنت - هؤلاء الكاتبات بالرجل فى موقع الشخصية الرئيسية فى النص (*) أوجدته مقيدا - أيضا - برؤيتها وأرائها الثورية (كما فى قصص نوال السعداوى) مهزومة ومقهورة من الخارج والداخل (**) كى تعكس الموقف العام ، والضمنى ، لدى هؤلاء الكاتبات من الرجل !

وتدرك كاتبات "الاتجاه الثالث" حال الانقطاع / التمزق الذى طرأ على الذات بفعل انفصالها عن موقعها القديم داخل الأسرة ، مما تسبب عنه انقسامها إلى شظايا متناثرة بفعل انقطاع الاستمرار داخل وعيها ، وداخل علاقاتها ذات المغزى بين الماضى

(*) لمعرفة أسماء هذه القصص ، راجع هامش مبحث المنظور بفصل اللغة من هذا الجزء .

(**) راجع فصل صورة الرجل المقهور - فى الجزء الأول - لمعرفة صورته لدى كاتبات "الاتجاه الثانى" رغم تصديره كشخصية رئيسية فى النص .

والحاضر ، ولذا نجدها تحاول إعادة وحدة الذات ، ورأب القطوع الكائنة داخلها عن طريق اجتراح الماضى بالعودة إليه ، وجمعه داخل الذات ، أو بمعنى آخر اقتناص الزمن وهوية الذات عبر إعادة بناء الماضى عن طريق الاستحضار والتخيل .

وتشبه عملية إعادة بناء الذات والهوية - هنا - عملية إعادة بناء الشخصية فى العلاج النفسانى ، حيث نجدها تهدف إلى إعادة الحس بالاستمرار والوحدة الوظيفية والهوية ضمن الذات . بعد أن كان ذلك الحس معطلا أو ضائعا بسبب الانقطاعات الجزرية المكبوتة فى النمو الزمنى للذات .

ويمكننا الوقوف عند التفتيش المتكرر ، من جانب الكاتبة لإعادة اقتناص الماضى ، ماضيهما الفردى الخاص ، عبر محاولاتها المستمرة لاسترجاع الذات . من خلال منظور ذاتى (للكاتبة) تعيره - فى بعض الأحيان - لإحدى شخصياتها كى تقوم بدور الشخصية الرئيسية "الرواية لقصتها" ، أو المساهمة بنصيب كبير فى صنع الأحداث) ، ويتضح هذا جيدا فى مجموعة "الشيخوخة" : "للطيفة الزيات" ومجموعة "أجمل يوم اختلافنا فيه" : لمنى حلمى وقصة أنقذنى من أحلامى" : لزينب صادق" والزمن الجميل : لسلوى بكر .

وقد تلجأ الكاتبة إلى " الحلم" . كما فى مجموعة " أن تتحدر الشمس" : لسحر توفيق" ، وقصة "اللعبة" : لاعتدال عثمان "وذلك بهدف استعادة الماضى ، حتى وإن كان "الحلم" فى حد ذاته يعد هروبا متصلا من وطأة الواقع ، إلا أنه - بالنسبة لهن - يؤدى وظيفة نفسية ترتبط بميكانيزمات "الشعور" واللاشعور التى من شأنها أن تخلق جوا أسطوريا (أن تتحدر الشمس) ، أو "ميتافيزيقيا" (اللعبة) تكون بمثابة العزاء عن مرارة الواقع .

ففى "الشيخوخة" للطيفة الزيات" نجد أن الذات اجتازت الصراط الصعب يوم أن امتلكت ماضيهما وأحكمت قبضتها عليه ، واستطاعت أن تتجاوزه ، ويوم أن أطلقت سراح الصبية المكبوتة داخلها . والتى كانت فى قصة "البدايات" "و حين أطلقت سراحها توهج كيانه ، وتفتحت مسام جسدها الخامدة ، وتواصلت فى اللحظة الراهنة" (١٧)

عندئذ فقط تم لها وصل ما انقطع ، فانفتحت أمامها الباب ، أمام اهتمامات الحاضر ومشروعات المستقبل .

ولكن امتلاكها الماضى لم يأت لها عن طريق تعريته . باستحضاره وكشفه - فحسب ، بل أيضاً تحقق يوم أن أوتيت وعيا وشجاعة ، فكشفت المكبوت أو المسكوت عنه . حينئذ فقط رأيت الانقطاعات الكائنة فى النمو العاطفى للراوية عبر مراحل حياتها المختلفة منذ أن كانت فى الثامنة عشرة حتى بلغت الثامنة والأربعين .

والكاتبة هنا قامت بأحياء نوع من الوحدة بين العمليات الواعية ، واللاواعية فأعادت جمع قطع الذات المتغربة وغير المتصلة ظاهرية بفعل قسوة الخبرات الصادمة ، وما تشكله من تهديد دائم للذات - بقطع استمرارها وتركيبها السوى - "وذلك لأن هذه الخبرات فى حال كبتها - أو نسيانها - تضع فى تاريخ الشخص الواعى وهويته ، مع أنها تستمر فى تكوين شخصيته وصنع مصيره" (١٨) .

وفى مجموعة "أجمل يوم إختلفنا فيه" وفى قصة "الزمن الجميل" ، وإنقذنى من أحلامى "تحاول الكاتبات إعادة الماضى أو إقتناص لحظاته من خلال الاستمرار فى الاسترجاع الكامل للذات ، ولما مضى منه أحداث ثم الصاقه بالمستقبل . وتجسد جدلية تلك المحاولة حاجتهن إلى التصالح بين الماضى والمستقبل وفى الوقت نفسه تجسد وعيهن بفقدان الاستمرار فى الحاضر بقبحه ، وبشاعته على النفس ، تقول : أقاوم النوم لا أريد أن أريد أن أستمر .. وما الذى يشجعنى على العودة مرة أخرى ، لهذا الجنون وتلك الغرابة المحيطة بى ، والتي على ابتلاعها .. كل يوم" (١٩) .

وتتجو بطله "أنقذنى من أحلامى" حين تلجأ إلى المعالج النفسى (الطبيب) بهدف إعادة بناء شخصيتها حيث هناك تسلم بحاجتها إلى الاستمرار والانقاذ من تلك الأحلام ، التى لا تقتحم نومها فحسب ، بل أيضاً تهدد حاضرها ، والأحلام هنا تبدو انعكاساً لمجرى العناصر الواعية وغير الواعية ، التى تشكل سيرة حياتها ، وتسليم الذات بحاجتها إلى الانقاذ "جئت إليك لتنفذنى" (٢٠) يعيد إليها ذلك الحس الذى كان معطلا من قبل ... وفى الوقت نفسه يبشر ببعثه أصيلاً من داخلها .

والحلم قد يحقق المنجاء من خطر الجنون أو الفصام . تختاره "سحر توفيق" واعتدال عثمان (*) إطار للحدوته ، وذلك يهدف خلق جو أسطوري أو "ميتافيزيقي" ، لتنتقل به من رتبة الجو المأسوي (الحاضر) إلى واقع أكثر رحابة يمكنها من التحليق فى أفاق "لانهائية" ، وذلك يتأتى من خلال الوظيفة السيكلوجية ، والتي تمنحها قدرة على النسج الأدبي المتميز بالشاعرية المعبرة عن حيرة الجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة ، بين الواقع والحلم . ونمثل لذلك بوصفها تجربة الحب ، وما تعجز عن تحقيقه من شكل خيالى فى العلاقة مع "الآخر" نقول : "ليلتها حملنى إلى السماء ، طار بى كملك عظيم ، بين كل الجنات ، أذاقتى كل الفاكهة التى حرمتها أعواما طويلة . أرانى الأطياف الجميلة بأحلى الألوان ، أطياف الضياء" (٢١) .

ومع رآب صدوع الذات يعود إلى الذات الأنثوية هويتها ، حيث تسترد حسها بالوحدة والاستمرار ، مما يؤثر إيجابا على صورة الذات ، ومن ثم على الصورة الأدبية ، بصفة عامة .

وبزاول انقسام الذات – هذا يختفى أيضا ، وبصورة تدريجية الانقسام فى الصورة الأدبية (للرجل) فتبدو من مختلف جهاتها ، غير أنها لا تتحرر تماما من منظور الذات الكاتبة (المرأة/البطلة) بما ينطوى عليه هذا المنظور من رؤية خاصة فى حرية وعفوية الشخصية القصصية للرجل ... غير أن هذه الصورة تكون بالنسبة لصورته " لدى كاتبات الاتجاهين "الأول والثانى" أكثر اكتمالا ، أو قربا من الواقع (**).

ومع تجدد الوعى بالذات تتجدد الوعى بالزمن ، ومن ثم – أيضا – الوعى بالآخر/الرجل . وطالما تخلصت الذات من التبعية الصريحة والضمنية للرجل ، نجد نظرتها إليه تخلصت – أيضا – من المبالغة – ليتخذ موقعه الطبيعى كإنسان ، تتأثر

(*) فى مجموعتيها أن تنحدر الشمس ، ويونس البحر .

(**) راجع تفاصيل هذا الاقتراب من الواقع لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" على مدار أنماط صور الرجل المختلفة بالجزء الأول من هذه الدراسة .

قيمته سلبيًا - هو الآخر - بعامل الزمن - كما في قصص : "صورة رميو" ،
والياسمين بعد الأربعين" ، و"دقت الساعات" : لسناء البيسى" - حيث يتحول هو"
الآخر" بفعل قانون الزمن من مرحلة النمو ثم الازدهار إلى الانحدار ثم السقوط ...

ومع تحقق الوحدة والاستمرار . داخل الذات - تتحقق لديها أيضاً حسي شمولي
(بالعام/بالوطن) وقد ازدادت ارتباطا بالكل تصبح مشكلاتها أو ارتباطاتها فردية
امتدادا للارتباط أو الغموض السائد في الواقع السياسى والاجتماعى ، ويتضح هذا
جيداً في قصص "سحر توفيق" ، "وزينب صادق" .

ففى " الأيام الأولى" (لزينب صادق) . والبحث عن متاهة " (لسحر توفيق) - على
سبيل المثال - تقدم الكاتبة صوراً عبثية كاملة لنهار يوم مجرد من المعنى ، تعيشه فتاة
تنتظر حبيبها الذى تفقد الأمل فى التواصل معه فى نفس لحظة لقائها به ، حيث يمكن
أن يذهب ولا يأتى ، لأسباب غير مفهومة : "أول علاقة لها برجل كانت سيئة جداً ،
وكانت تعرف منذ اليوم الأول أنها ستنتهى ولكنها لم تقاوم" (٢٢) والفتاة - هنا - تعكس
حالة من الخيبة ، واللامبالاة ، والتي لا تسندها إلى الذات ، ولا إلى الرجل فحسب ،
بل هى خيبة - تراها عامة تجسد أزمة الجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة .

والكاتبات بهذا - لا يشيئن الرجل ، وفى الوقت نفسه لا يعلقن - على كاهله - كل
الأخطاء ، وفى ذلك تقوم بطلنة "الشيخوخة" : "لا يملك أحدا أن يقتل أحد ، يد القتل
فى كل الحالات مخضبة بدمه ، عروس النيل تقبل راضية ، تنزلق إلى المياه مستسلمة
... بأمل التوحد مع المعبود ، بأمل أن تصبح المعبود " (٢٣) .

هوامش : الزمن .. والتشكيل الفني لرؤية الكاتبة

- (١) هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزوق ، ص ٧
- (٢) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص ٢٦
- (٣) هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ١٠-١١
- (٤) نجيب العسال : كل هذا لأنها حواء ، ص ٥٠٤
- (٥) نجيب العسال : دقت الأجراس ، م. بيت الطاعة ، ص ٤٧
- (٦) نجيب العسال : وانتصر الحب ، م. سطر مغلوط ، ص ١١٨
- (٧) نجيب العسال : بعد طول انتظار ، م. سطر مغلوط ، ص ١٠٣
- (٨) هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ٤١
- (٩) إحسان كمال : سجن أملكه ، ص ٢١
- (١٠) سوسن ناجي : الروائية المصرية وصورة المرأة ، ص ٢٦٥
- (١١) عائشة أبو النور : امرأة بلا قدمين ، م. ربما تفهم يوماً ، ص ١٢١
- (١٢) عائشة أبو النور : عقارب ساعتى لا تلتقى ، م. ربما تفهم يوماً ص ٧
- (١٣) حنيفة فتحى : شىء يموت ، م. السماء أيضاً تبكى ، ص ٣٣
- (١٤) نفسه : ص ٣٣ - ٣٤
- (١٥) إقبال بركة : بساط الريح . م. كلما عاد الريح
- (١٦) آلن روب جرييه : نحو رواية الجديدة ، ص ١٣٧
- (١٧) د. لطيفة الزيات : البدايات ، م. شيخوخة ، ص ٢١

(١٨) هانز ميرموف	: الزمن في الأدب ، ص ٦٧
(١٩) سلوى بكر	: الزمن الجميل ، م. زينات في جنازة الرئيس : ١٥
(٢٠) زينب صادق	: أنقذني من أحلامي ، ص ٥٢
(٢١) سحر توفيق	: الجهات الأربع ، م. أن تتحدر الشمس ، ص ٢٤
(٢٢) سحر توفيق	: البحث عن متاهة ، أن تتحدر الشمس ، ص ٦٠
(٢٢) لطيفة الزيات	: الشيخوخة ، م. الشيخوخة ، ص ٤٨

الفصل الخامس

"المكان .. والتشكيل لرؤية الكاتبة"

المكان هو من يسكنه ، المكان هو البشر الذين يمنحونه طابعه ودلالته : هم يضيفون عليه روحه وهو يمنحهم خصائص لم يكن ليحصلوا عليها خارجه ^(١) . المكان - أيضا - يموت حين تموت العلاقة الوثيقة التي تربط الإنسان به ، أو حين يموت انتماء هذا الإنسان له .

والحس بالمكان يعد حسا "أصيلا وعميقا في الوجدان البشرى ، وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفه والانتماء الذى يمثل حال الارتباط البدائى/المشيمى برحم الأرض/الأم ، ويرتبط بهناء الطفولة ، وصبايات الصبا" ^(٢) .

وما يعنينا ، فى هذا الفصل ، هو التحديد لماهية العلاقة الكائنة بين الذات الكاتبة/المرأة ، والمكان وما يترتب على هذه العلاقة من تشكيل فنى لصورة الرجل فى كتاباتهن ، ذلك أن لموقع الذات الكاتبة فى هذا المكان (المجتمع المصرى) خصوصية ما كما - ذكرنا - من شأنها أن تؤثر (سلبا) على إحساس الذات الكاتبة بهذا المكان ومن ثم على رؤيتها للآخرى/الرجل وتصويرها له .

والإحساس بالمكان لدى الكاتبات كإحساس بالزمان ، من حيث تأثره بالنظرة الاجتماعية السائدة إلى المرأة ، والتى من شأنها أن تسجن المرأة/الذات الكاتبة فى سلسلة من الواقع المادية والمعنوية ، وتقف أمام سعيها للاتصال الحر بالعالم والآخرين كحائل .

ويترتب على هذه العزلة المفروضة (ضمنيا) نفيا وجوديا تحسه المرأة الكاتبة - داخل ذاتها - بمعنى أنها تظل تعيش سجينه ماديا في إطار "متتالية متمثلة في جسدها ، ثم داخل منزلها ، تليها دائرة الحي فالمدينة فالمقاطعة فالدولة فالعالم فالكون ، وفي الوقت نفسه تظل تعيش في متتالية أخرى عازلة تتمثل في نفسها وعائلتها وجنسها وموطنها والإنسانية" (٢) .

ومحاولات البطولات النساء - لاختراق تلك الدوائر - تظل أسيرة محاولات مضادة منهن ، بهدف حماية الذات من الخارج ، وتتمثل تلك المحاولات الأخيرة في دائرة الذاتية والتي تتمظهر ، كما ذكرنا في الفصول السابقة - لا عبر ضمير الراوى/الراوية المتكلم فحسب بل أيضاً عبر سيطرة المرأة (كشخصية رئيسية) وهي تهيمن على حركة الشخصيات الأخرى (الرجل مثلاً) .

ويتجلى تجسيدهن لتلك التجربة - لدى - "الاتجاهات الثلاثة" - عبر فعل توتر "الحركة" بما ينطوى عليه من علاقات جدلية بين الهوائى والأرضى ، أو بين الداخل والخارج ، أو المغلق والمفتوح .. ذلك أن الحركة الجدلية يكون دائما شأنها أن تعكس حال الانقسام الذى تعانيه الذات فى حراكيتها المتوترة بين تجربة الألفة (فى الداخل المحدود) وتجربة الانفلات نحو الخارج (الشاسع والمطلق واللانهائى) .

ولدى كاتبات "الاتجاه الأول" نجد أن ، الحركة فى المكان تبدو فى معظمها ساكنة أو استاتيكية ، نظرا لاتساق الذات مع الأيديولوجيا السائدة فى المجتمع - والتي من شأنها أن تنتظر من المرأة/الذات الكاتبة صفات مرسومة مسبقا عن ما ينبغى أن تكون عليه من السلبية والانتظار لحركة الآخر / الرجل تجاهها .

والحركة هنا يتجسد وجودها عبر مكان تقليدى واضح ، كالصحراء (كما فى راعية الغنم : لجميلة العلايلي) أو الشاطيء (كما فى سر الشاطيء : لابنة الشاطيء) أو الريف (كما فى "مجموعة من يكون الرجل : لأليفة رفعت) أو الحى الشعبى (كما فى قصص جاذبية صدقى : "صبابا وزين) على سبيل المثال

وتجسيد الكاتبات لهذا المكان يبدو من خلال مقاطع وصفية من شأنها أن تحمل معانى ودلالات رمزية تعكس حال الشخصية الرئيسية فى علاقاتها مع الذات والآخر ، ونمثل لذلك بالصورة التى ترسمها الشخصية الرئيسية/الأخت فى "نفوس غليظة : "ملك عبد العزيز ، تقول : "الليل مختنق ليس فيه نسمة من هواء ، قيظ النهار لم تبرد وقده ، ورؤس النخيل ألح اشباحها على البعد ساكنة جامدة كالحارس الوسنان ، وعيون النجوم تظل ساهمة .. غدا وبعد غدا ، بعد أن يخنقنا الموت ويطبق علينا التراب ويشيع من جيفنا الدود. (٤) .

ودور الصورة المكانية هنا يكمن فى كونها تحمل سمات المكان المعادى (*) للشخصية الرئيسية/الراوية . ولما كان المكان هو البشر . كما أوضحنا . لذا جسد المكان لنا صورة الأخ (المعادى لاخته) بكل قسوته ، وقدريته فى التسبب فى ضياع اخته ، ثم قتلها بيده . والأخت تعلم - مسبقا - بنية أخيها فى قتلها ورغم هذا نجدها ساكنة لا تبرح مكانها : "هكذا أخبرونى سيأتى ليقتلنى ويغسل عارى .. أنا أعلم كيف سيصنع . سيجثم على صدرى .. حتى تزهق روحى .. ماذا لو صرعى الموت .. نعم أنا أعلم أن وقتى قد حان . وقد تركت له السلم .. يظن أن بى بقية تشفى غليله..". (٥) .

وقيمة الصورة المكانية المدروسة هنا تكمن فى كونها تعكس صورة الوحدة مع القيم الاجتماعية السائدة - فى المجتمع والمعادى للمرأة ، والتى كان من شأنها . هنا - أن وحدت بين رؤية الجانى والمجنى عليه (الأخ والأخت) فى اعتبار الأخت (المجنى عليها) مجرد عار ، ولا بد من التخلص منه .

والمكان لهذا يبدو ايجابى التأثير على بناء الشخصية القصصية ، حيث نجد قيمة (قيم القرية) تنتقل فى اللاوعى الجماعى لساكنيه ، وتؤثر لا فى تفكيرهم فحسب بل فى

(*) عادة ما يرتبط المكان ، على مستوى الرمز ، ببعض المشاعر والأحاسيس ، بل ببعض القيم السلبية والإيجابية فهناك أماكن محببة/اليقة وهى بمثابة المرفأ والملاذ (كالبيت أو الطبيعة) وهناك أماكن مكروهة/معادية عادة ما تكون مغلقة ضيقة يشعر فيها الإنسان بالاختناق (كالسجن أو القبر) ..
لمزيد من التفاصيل انظر كتاب : غاستون باشلار : جماليات المكان (الفصل الأول ، والثانى) .

حركتهم وفعلهم أيضاً . وسواء أكان هذا المكان قرية أو حيا أو مدينة فله أيديولوجيته الخاصة التى تحكم ساكنيه بتمثلها لاعلى المستوى النفسى أو الفكرى فحسب بل على المستوى اللغوى أيضاً .

فالشخصيات نجدها تتحدث بلغة المكان ، باللغة الشعبية . كما فى قصص "جاذبية صدقى" - أو اللغة الريفية - كما هو لدى "أليفة رفعت" و "ملك عبد العزيز" - أو بلغة أهل المدينة - كما فى قصص "صوفى عبد الله" - طالما أنهم يمثلون الامتداد الحقيقى للمكان .

غير أن إحساس الذات الكاتبة بالمكان - لدى كاتبات "الاتجاه الأول" - يتأثر بعلاقتها مع الآخر/الرجل ويتجسد هذا فى صورة تألف وانتماء إلى المكان فى حالة رسوخ تألف وانتماء مع الآخر/الرجل ، أو العكس بمعنى اغتراب الذات عن المكان فى حالة سكونية العلاقة مع "الآخر" وسلبيتها ..

فالمكان سواء أكان صحراء ، أو شاطئ ، قرية أو مدينة يتلون - فى وصفه - بجدلية العلاقة مع "الآخر" فنجده يتحول من مكان أليف/محبب إلى مكان معاد/مكروه ، فى حالة تمزق العلاقة مع الآخر/الرجل ، حيث نجده يتشكل هو الآخر ليصبح حاملا فى صفاته نفس الشاعر ، بطريقة من شأنها أن تخدم بناء الشخصية وفى الوقت نفسه تؤثر - بطريقة عميقة - فى تطوير الحدث وتشكيله .

ونمثل لذلك بالصورة الموحشة للمكان . كما فى "راعية الغنم" : لجميلة العلايلي "حيث نجدها تحمل بين ثناياها صورة الذات بكل ما تعانيه من فقد ويأس فى علاقتها بالآخرين ، تقول : "هناك فى أعماق الصحراء اتخذت راعية الغنم مأواها ، وعند شط البحر الزاخر بأمواج الازل استقر بها المقام ، حيث تختلط أضواء السماء بظلال الأجواء ، ويبدو الفضاء كأنه مرآة لصورة اللانهاية .. (٦) .

وتعبير "اللانهاية" - هنا - يعكس حال الذات ورغبتها فى التمرد على التقاليد لرفضها إياها وغبتها منها وفى الوقت نفسه ينبىء ، بحال الصراع الذى تعانيه الذات ،

وما سينجم من ارتباك وخط في أحداث حياتها المستقبلية ؛ وذلك أن "المتناهي في الكبر في داخلنا متصل بنوع من تمدد الوجود الذي تكبحه الحياة ، ويعيقه الحذر ، ولكنه يباشر فعله حين نكون وحيدين ، بمجرد أن نقبع ساكنين فإننا نعيش في مكان آخر ، نحلم في عالم واسع ... إن المتناهي في الكبر هو حركة الإنسان الساكن ، إنها إحدى الخصائص الدينامية لحلم اليقظة الساكن" (٧) .

وفي حين أن الذات الأنثوية تبدو هنا في موقع السكونية ، يظهر "الآخر/ الرجل في موقع الحركة ، حيث نجده مقتحماً لعزلتها ، داخلها فيها ، ثم مغادراً إياها دون سبب منطقي مبرر من الكاتبة ! وفعل الحركة هنا يعكس موقع الرجل من منظور البطلة وذلك يبدو من خلال امتلاك سلطة الفعل (الحركة) في مقابل انتظارها لحركته وفعله : "ففي أمسية ساجية أحست بشعور قوى جارف يدفعها إليه ... لتراه ثم تعود ، ولما جاءت وكان قد أخذ مجلسه على الصخرة ... أشار إليها بيده لتجلس فامتنعت واتجهت خلفه لتعود .." (٨) .

وبقدر ما جسد المكان هنا التكوين النفسى للشخصيات في القصة ، بقدر ما أنبىء بالمنتظر من الأحداث ، ليبدو في النهاية منظور الراوية/الذات الكاتبة وحقيقة رؤيتها إلى العالم واضحاً ومتسقاً مع الأيديولوجيا السائدة في المجتمع .

وفي قصص "من يكون الرجل" : "لأليفة رفعت" لا تكتفى الكاتبة بوصف الطبيعة الريفية أو بذكر العادات والتقاليد في القرية ، بل أيضاً نجدها تعنى بتصوير روح الإقليم "كمكان معادى" ، بما ينطوى عليه من عادات وتقاليد من شأنها أن تكبت الروح والجسد تقول "بهية" في من يكون الرجل : "الصباح الرطب وضباب الندى يغمر الحقول ، ويحول أشجار العبل الأربعة التي تقف في مواجهة نافذتى إلى أشباح حارسة للعصافير التي تسكنها وقد استيقظت تزقزق في مرح محتفية بالحياة وأطل على المزارع المنبسطة بلا نهاية .." (٩) .

وإذا كانت "بهية" في عناقيد العنب "تحلم بتجاوز هذا المكان (الريف) الضيق ، حين نجدها تقول : "أسرح بأنظارى إلى أعالي النخيل السامق .. فتسكن نفسى بارئة

من أوهام الليل وأشباحه" (١٠) فإن الفلاح "معروف" يساعدها في تحقيق هذا الحلم ، برفعه إياها فوق أكتافه قائلا : "ياللا يا عصفورتى طيرى ولقطى رزقك" (١١) وكان "معروف" هنا يمثل "لبهية" القوة التى تمكنها من الخروج إلى الدنيا الواسعة التى تحلم بها . ودونه تظل حبيسة "الدابة" ، والماشطة ، وقبلهما الأب وسائر ذكور الأسرة الذين يمثلون سلطة الفعل والحركة والحراسة على حركتها ، متأثرين فى ذلك بقيم القرية وما تعضده أو ترسخه فيهم من ضوابط صارمة قاهرة لا لحريتهم فحسب بل لفكرهم أيضاً .

والريف بهذا يتحول من كونه بقعة جمالية خضراء إلى "مكان معادى" بفعل ساكنيه الذين يسجنون الذات والفكر والحركة فى الإطار المكانى للقرية ، مما يؤثر سلباً فى تسكين عنصر الحركة داخل الذات فالجسد فالفكر .

ومثلما يسجن الريف الذات والجسد يفعل أيضاً "بيت الطاعة" بالمرأة حيث يصبح فى نظرها بمثابة السجن ويكون الرجل هو "السجان" لها ، تقول : "وجدتني لست بعيدة عن سجن مصر" . وقفت من بعيد أرقب زملائى الذين وراء الأسوار وأرسل لهم تحيات الصباح .. رغم أنى كنت أعرف أنهم لن يرونى خلف نافذة سجنى . إلا أنني أحسست مع ذلك أن ثمة رابطة قوية تجمع بينى وبينهم" (١٢) .

هكذا قد تتحول الحجرة الخاصة من "مكان أليف" للذات إلى عالم ضيق" متناه فى الصغر " نتيجة تجربة الإحساس بالنفى من الكل/المجتمع . كما فى "وحدى فى الزحام" : لسهير القلماوى ، أو تجزبة الوحدة - كما فى "القفص الأحمر" : لصوفى عبد الله - أو تجربة الوصول لسن اليأس ، حيث تحس المرأة بالإقصاء عن الدنيا وعالم الرجل - كما فى "كل هذا لأنها حواء" ، "ودقت الأجراس" : لنجيبه العسال - نتيجة تبنيهن أيولوجية المجتمع والتى من شأنها أن تربط بين الزمن وقيمة الذات ، تقول : "كالسحاب الأبيض عندما يسبح متفرقا على صفحة السماء .. فى ليلة شتاء غابة قمرها" (١٣) وكان الإحساس المتزايد بالعزلة فى المكان يتأتى - كنتيجة حتمية - لغياب الآخر/الرجل عنها .

ويحدث غياب " الآخر " عزلة نفسية ، من شأنها أن تؤدي إلى مزيد من التقوقع داخل المكان ، لتزايد الإحساس بالحصار والإنحسار داخل المكان ، ولا يكون من مخرج سوى التطلع إلى ملأ بعيد ، ولتكن المئذنة كما في "منظر بعيد المئذنة : لأليفة رفعت" ، هي العزاء الوحيد الذي ينتقل بالذات نحو آفاق جديدة بديلة لما هو كائن غير أن هناك "غيوم من الدخان المتصاعد من أنابيب عادم السيارات ، شوهت منظر المئذنة الطويلة الوحيدة" ^(١٤) وهذه الغيوم هي الواقع القبيح الذي يحول بينها والإحساس بالجمال ، وإذا كانت هذه الغيوم تمثل العادات والتقاليد التي تحول بينها الآخر ، تمثل (رمزيا) الذكر ، الذي تحول العادات والتقاليد الكائنة بينها والاستمتاع معه .

وإذا كان المكان الضيق (الحجرة الخاصة) قد يتحول إلى "مكان معادى" فإن هذا يرجع إلى طبيعة العلاقة مع العالم - كما ذكرنا - التي تنعكس على المكان .. فالمكان يمكنه لهذا أن يتحول إلى "مكان أليف" طبقاً لتحقيق علاقة هادئة مع "الآخر" .

ففي "وانتصر الحب" : لنجيبه العسال" تعنى الكاتبة بوصف المكان في حالة التألف ، تقول : "وهبت علينا نسمة رطبة قادمة من ناحية شجرة الجوافة ، فنظرت إليها بطرف عيني وهي تتراقص في نشوة" ^(١٥) بينما في "دقات على النافذة" يتحول الرجل إلى مجرد ذكرى يصفها المكان ، مجسدا الحنين والشوق إلى الذكريات معه : "وانسابت عيناى فى ألوان الغروب المتأرجح بين شمس زاهية وحمرة زائرة على خجل .. وتنهذت فى عمق أزفر أنفاسى لتعانق تلك الشمس الزاهية ، وكأنى أعانق معها "فتحى" وأيامى .." ^(١٦) .

وفى "سجن أملكه" : لإحسان كمال " ، تعترف الراوية/البطلة بكونها تعيش سجنا ، لكنها مع هذا تفضله لكونه ملكها - كما ترى : "فأنا أفضل أن أعيش فى سجن أملكه" ^(١٧) سجن لم تكن قضبانه من الحديد بل من التقاليد .. ولم يكن ذلك الفرق منا لعوامل المخففة .. بل على العكس فإن الحديد قد يلين .. ولا تلين التقاليد" ^(١٨) والمكان هنا - رغم هذا - يعكس شكل العلاقة المتألفة مع الآخر/الرجل ، والتي من شأنها أن حولت السجن/المكان المغلق إلى البيت/المكان أليف محبوب ، تقول : "ولكن

الذى خفف قسوة ذلك السجن على نفسى .. طيبة السجن ورقته وحبه لى ..
زوجى " (١٨) .

ولدى كاتبات "الاتجاه الثانى" يظهر جدل الداخل والخارج واضحا ، ليعكس حال
تمردهن على الداخل/المكان ، لاعتبارهن إياه (المكان) مسؤولا عن أزمتهن الخاصة -
مع الذات والآخر - وطالما أن للقيم السائدة فى هذا المجتمع دورا فى تشكيل العقلية
المصرية ، فللمكان دور أساسى فى تحديد هذا ، حيث منه تتبع هذه القيم بما تحويه
من عادات وتقاليد من شأنها أن تحد من حركة وحرية المرأة فى المجتمع ..

فالمكان فى جملته يبدو فى إحساس الذات الكاتبة هنا "معاديا" ، مغلقا أمام
الذات ، وخطورته تكمن فى كونه يساهم فى تشكيل هذه الذات على شاكلته ، لتصبح
صورة منه ، تقول الفتاة فى "الشيطان ثالثهما" : لزينب رشدى: "أحسست أننى كمدينة
مغلقة .. خالية من البشر.. وكل المجتمعين حولى .. هم حراس لتلك المدينة .. أبى ..
أمى .. خالى .. عمى .. وعند أبواب المدينة متاريس وأبواب ضخمة .. ليس لها مفاتيح ..
لم يخطر ببالى كيف تفتح هذه المدن .. حتى أنا لا أملك المفتاح" (١٩) .

وهكذا فالموقع الذى غدت الذات تشغله فى المجتمع - هنا - يبدو من صنع المكان
، وهو موقع محاصر - كما ذكرنا - لا تجسده الكاتبات - غالبا - عبر أماكن تقليدية
كالشاطيء ، والشارع ، بل تجسده رمزيا إما فى دوائر (كما فى "دوائر الحب والرعب" :
لسكينة فؤاد) ، أو فى قواقع (كما فى "الخروج من القوقعة: لمنى رجب) ، (كما فى
سرقة فى مقلب زبالة : لسكينة فؤاد) أو فى بدروم (كما فى ٩ شارع النيل) أو فى
حمام قديم (كما فى العنكبوت : لنعمات البحيرى) .

وقيمة الصورة الرمزية للمكان - هنا - تكمن فى تجسيدها حصار الذات فى
علاقتها بالآخر والعالم الخارجى ذلك أن رمزية "الدوائر" ، أو الرمزية التى توحى بها
"القواقع" تجسد انطواء الإنسان داخل المكان ... أو الالتفات الحيوى حول الذات .. (٢٠)
أيضا البدروم بما ينطوى عليه من مناورات العالم السفلى ، يوحى بالانغلاق داخل

الأسرار كالزنازين الانفرادية المغلقة بالأقفال .. أما رمزية "الحمام" أو مقلب الزبالة ، فإنما تكشف عن جانب القبح الذى يحاصر الذات ولا يبرحها .

ولا يتأتى لهؤلاء الكاتبات تجسيد المكان عن طريق الحركة فيه فحسب ، بل أيضاً للوصف دور ، حيث نجده يصاحب مشاعر الشخصية ويعكسها ، كما يقف عند التفاصيل للأفعال والأحداث لتجسيد حقيقة الأشياء فى سكونيتها وحراكيتها أيضاً .

ففى قصة "العنكبوت" : لنعمات البحيرى" على سبيل المثال ، تصف لنا الشخصية الرئيسية القبح الذى يخيم على المكان ، متمثلاً فى العنكبوت ، بكل دلالاته الرمزية الماكرة والى تعكس تشبث الشر فى ثنايا حياتها ، وفى علاقتها المتجمدة مع "الآخر" فبينما "تتلفت فى هذا المكان ... داهمت أنفها رائحة كريهة .. جثث العناكب ساقطة أسفل حوض المياه .. خيوط العنكبوت الرمادية تشابكت فى السقف والأركان .. (٢١) والعنكبوت هنا يمثل الخطر الجاثم ، والمسيطر فى الوقت نفسه على خطوط حياتها .

والخروج من براثن هذا المكان ، تدفع الفتاة بنفسها إلى التجربة : "إختلطت على الفكرة .. وكان على أن أواجه تجربة .. تجربة مع الرجل" (٢٢) ورغبة الخروج هنا - تتبع من داخل الذات بصورة قسرية ، "حيث الرغبة الملحة فى التحرر والاستقلال .." (٢٣) بجانب "هذا الكم الهائل من الألم والصراع" (٢٤) الذى تعانيه من الداخل .. غير أن الذات تظل محتفظة رغم هذا بسكونيتها أو عزلتها داخل قواقع الذاتية ، ودوائرها الخاصة التى من شأنها أن تحميها من خطر الخارج فى حالة المغامرة ، بالخروج من الداخل ، والحركة من إطار المؤلف والساكن .

وتتجلى تلك الحماية التى تلجأ الذات إليها - كما ذكرنا - فى الدوائر ، أو فى القواقع (كما فى الخروج من القوقعة : لمنى رجب) أو فى الأقنعة (كما فى لعبة الأقنعة : لمنى رجب) .. ألخ ، وكل من الدوائر والقواقع تعد رمزياً بمثابة الحماية ، وفى الوقت نفسه تجسد انطواء الإنسان داخل المكان وكما ذكرنا ، أيضاً ، القناع يعد للذات بمثابة المتاريس التى تحميها من خطر الخارج ، وممن لا تريدهم .

ويبدأ دخول التجربة (الحركة نحو التجربة) بقرار سريع من داخل الذات ، إما للتخلص من الفشل - كما فى "يحدث أحيانا ، ويساط الريح " ، أو الإحساس بالحرمان - كما فى "الظلام" ، وإما لفك الحصار المضروب على الذات بفعل الأسرة والعرف والتقاليد - كما فى "التمردة، و" لكنهم لم يغتصبوا روحى - ، وإما لممارسة الحرية الفردية والتجريب - كما فى "ثورة فى أعماق امرأة" ، ومجرد صورة .

ففى قصص "زينب رشدى" (يحدث أحيانا ، وثالثهما الشيطان) يدفع الفشل فى إقامة علاقة متوازنة مع الآخر إلى الخروج إلى تجربة .. تجربة مع رجل .. كما فى "بساط الريح" لإقبال بركة" خاصة أن العمر يجرى ، ولا وقت أمامها للإنتظار ، لذا تجد نفسها ، وقبل أن تفكر ، تندفع نحو سيارة فارهة وقفت أمامها فجأة ، منادية إياها كي ترحمها من نار الشمس المسلط لهيبتها عليها كالموقد : "عقلى يغلى بأفكار عجيبة ، ارادتى تنصهر وقواى تنهار الأتوبيس لا يأتى.." (٢٥) وكبساط الريح أحست هى بالسيارة ، حين أرادت أن تتجاوز فشلها فى تحقيق الحب ، فى هذا المكان تقول : " كبساط الريح ، اخترق به السحاب أعبر القارات والمحيطات مجتازة معاناة البيت والعمل ، والطريق إلى أرض أخرى بلا آلام" (٢٦) .

وبدافع الحرمان تندفع الذات إلى علاقة جسدية ، غير محسوبة فى الظلام "كما فى الظلام" (*) حتى إذا ما تكشفت الظلمة وانتهت الغارة اختفى هذا الرجل مع النازحين من المخبأ وعجزت على التعرف عليه .

ومع تفاقم إحساس الذات بالحصار - فى قصص عائشة أبو النور "نجد الفتاة تسعى دائما إلى الخروج ، غير أنها تفاجأ بجميع الأبواب موصدة فى إحكام" (٢٧) أمامها . إما بفعل "الأب" أو "الأخ" أو "الزوج" وهؤلاء تصفهم الكاتبة بالوجوه الغريبة المخيفة (٢٨) ، لذا تندفع - فى مقاومتها لهذه الوجوه - نحو الخروج من الداخل ولو عن طريق الاعتراف - كما فى "ثورة فى أعماق امرأة" .

(*) فى الظلام : إقبال بركة ، مجلة الشرقية ، عدد ٢٦ يناير ١٩٨٠

وكالعالم العجوز الذى يشرح فى معمله مجموعة من الضفادع والفئران" (٢٩)
تندفع الفتاة فى "مجرد صورة" : لنوال السعداوى" إلى "مغامرات برئية .. مجرد
تجارب نفسية لا تحرك إلا تفكيرها وتأملاتها .. لم تمس قلبها أو وجدانها " (٣٠) .

ورغم فعل الخروج هذا ، والذى يتضمن فى حد ذاته تمردا ضمنيا على الرجل - فإن
الذات تظل تعاني وحدها ولاستقرارها فى المكان الواحد ، ونمثل لذلك بالفتاة فى "لكنهم لم
يغتصبوا روحى" ، حين تقرر الهرب ، تقول : "أقرر الهرب ولكن إلى أين .. فكل ما حولى
فراغ .. فراغ .." (٣١) وكأن التمرد هنا غير محسوب ، وبلا بصيرة لغياب الوعى بمعطيات
القضية التى تهدف إليها الذات أولا .. لذا فالهدف من التجربة سرعان ما يتبدد .

ويكون السفر ، أو الحركة خارج المكان - كما فى "بساط الريح" مغامرة بديلة
للتجربة التى تحمل معنى الخطر بين طياتها . أما دلالة السفر - هنا - فهى الرغبة فى
التغير للواقع بالمعنى المكانى والزمانى والحضارى .. وهذه الحركة (السفر) لها أيضا
دلالاتها الهامة المستمدة من أسطورة البحث ، أما الانغلاق فى المكان الواحد دون
التمكن من فعل الحركة - كما حدث فى "موت الشيخ عبد الله" - لزينب رشدى و"٩
شارع النيل" : لسكينة فؤاد . فإنه يعبر لديهن عن العجز وعدم القدرة على الفعل ، أو
التفاعل مع العالم الخارجى ، كنتيجة حتمية للقهر الصارم ، وفقدان الوحدة ،
والإحساس بالانتماء .

والحركة فى المكان - هنا - تسهم فى التحديد العام لرؤية وأيديولوجية ونوازع
الشخصية الرئيسية/الذات الكاتبة ، إذ تستخدمها الكاتبة (فنيا) للانتقال به من حيز
الوعى إلى "اللاوعى" - كما فى قصص "هدى جاد" (صقيع الأفران) وسكينة فؤاد
(فى مجموعات "محاكمة السيدة س" ، و"ملف قضية حب" ، و٩ شارع النيل) - وهنا
يبدو للمكان ، أو لفعل الحركة داخل المكان ، خاصية جديدة ألا وهى الإسهام فى بلورة
وعى الشخصية بذاتها ، ووعىها أيضاً "بالآخر" أيضاً .

وفى قصة "شئ يموت" : لحنيفة فتحى "تجسد الحركة الشعورية للذات وحال
ثباتها فى المكان خيبة الأمل التى صادفت هذه الشخصية فى علاقتها "بالآخر" ، تقول :

"مازلت أشعر بشيء يثقل قلبي ، ويشدني إلى الوراء ، يشدني ويقيد حريتي وحركتي ...
ويمنعني من الوثوب إلى الأمام مع الآمال .." (٣٢) وفي الوقت نفسه تتبلور لنا صورة "الآخر" وماهية أفعاله من كلماتها : "يريد أن يمزق استار كل مجهول .. كل ما يفصل بين الغرباء من زمان ومكان وقيم وعادات" (٣٣) والذات هنا رغم كونها لا تعارض - منذ البداية - في فعل التجربة ، فإنها ، ومع أول اصطدام لها .. ترفض المغامرة ، والمغامرة في حد ذاتها صنو التجربة .

وهكذا تظل الذات على حيرتها ، رغم فعل الخروج ، والسفر ، والتجربة ، حيث تظل وأزمتها - في النهاية - في وضع غير مستقر ، معلق بين جهات متعارضة : بين اليمين واليسار ، بين الداخل والخارج ، بين المغلق والمفتوح .

ولما كان المكان هو البشر - كما ذكرنا - فالتمرد على المكان امتداد للتمرد على البشر أو الرجل بصفته الممثل الحقيقي للسلطة الفوقية - في المكان - والتي من شأنها أن تحدد من حريتها وحركتها ، لذا يشكل تمردهن ورفضهن للمكان عبر تمردهن عليه أو نفيه - أما نفيه من المكان فيظهر من خلال نفيه من المشاركة في إدارة الحدث - أو فعله - في القصة نظراً لهيمنة الذات الكاتبة على حركة الأحداث في القصة وفي الوقت نفسه إنتفاء الرجل منها(*) .

ونفي الرجل - هنا - من المشاركة الحقيقية في تطوير أحداث قصص كاتبات "الاتجاه الثاني"(**) يعد مقدمة ضمنية تجسد رغبتهن في نفيه من الواقع - أو على الأقل نفي سلطته عنه من الواقع - في مقابل تجسيد حركة المرأة (البطلة/الذات الكاتبة) وتأكيد سلطتها على المكان ، ولو عبر حركتها المعلنة/الصريحة .

ولدى كاتبات "الاتجاه الثالث" . وقد تحققت الذات لديهن - يتخذ المكان موقعا بطوليا ، حيث يكون في كتاباتهن بمثابة المحور الذي ينطلق منه ، للتعبير عن رغبتهن في الاستكشاف الجديد للذات ، والذي يتجسد عبر فعل الخروج لا للتعبير عن رغبتهن

(*) لمزيد من التفاصيل في هذا : راجع فصل اللغة ، الجزء الخاص بالمنظور من الدراسة .

(**) لمزيد من التفاصيل راجع فصل "بناء الحدث" .

فى التمرد والرفض ، بل لصياغة واقع جديد يستمد هيكله من مجموع أفكارهن التى لم تتجسد بعد إلى واقع فى مجتمعهن .

* * *

والمكان هنا يتجسد عبر صور سرديه - فى الغالب - من شأنها أن لا تعرض للأشياء متحركة فحسب بل أيضاً تعرض لها فى سكونها ، ذلك أن السرد يأتى فيها ملتحماً بالوصف فى وحدات متضافره ومثل هذه المقاطع تأتى فى رسمها للشخصية مجسده لا لفعلها فحسب بل لحركتها أيضاً .

وتهدف وسائل الخروج - لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " إلى إعادة بناء الذات - التى تحطمت بفعل الخبرات الصادمه ، التى أحدثت انقطاعاً فى استمرار الذات (*) عن طريق الاستحضار والتخيل أو الذاكرة .. وذلك ربما لأننا عاجزون عن معاشية الاستمرارية التى تحطمت .. فقط نستطيع أن نفكر فيها بمستوى أو شكل تجريدى خال من العمق .. ولما كانت توارىخ حياتنا قوامها الصور ، فإن المكان يبدو هو كل شىء ، خاصة حين يثبت الزمن تماماً فى وعى الذاكرة .

وقيمة التمرکز المکانى البسيط لذكرياتنا تكمن فى كونها تتيح للذاكرة عمل مسح لمواقع الألفه فى حياتنا ، أو فى مسرح الماضى الذى هو ذاكرتنا "قفى بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، فى حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تشبيطات فى أماكن استقرار الكائن الإنسانى الذى يرفض النوبان ، والذى يود حتى فى الماضى ، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن . إن المكان فى مقصوراته المغلقة التى لا حصر لها ، يحتوى على الزمن مكثفاً . هذه هى وظيفة المكان" (٣٤) .

(*) راجع أثر الخبرات الصادمة على الهوية ، أو الذات بفصل الزمن ، من هذه الدراسة ولزید من التفاصيل ، راجع (الفصل الأول) من كتاب : جماليات المكان : غاستون باشلر ، أيضاً راجع كتاب : الزمن فى الأدب : هانز مير هوف (مبحث الأيريه بالفصل الثانى) .

ولاستعادة الهوية أو استمرار الذات تعتمد الكاتبة إلى عدد من وسائل الخروج ،
تتفاوت وشخصية الذات الكاتبة فى النص ، ومضمون القصة وتشكيلها الفنى أيضاً ..
فبينما لجأت الذات فى "أكثر من شئ لوفيه خيرى" إلى استرجاع صور المكان - من
خلال - حيلة فنية (المونتاج المكانى) والذى عمدت خلالها الكاتبة إلى تثبيت الزمان
حينما عدت صوراً أو مناظر متغيرة للمكان "نجدها فى قصص" زينب صادق لجأت
إلى أحلام اليقظة ، كى تنتقل بها من الأماكن الضيقة إلى الدنيا الواسعة .. أما فى
قصص : "اعتدال عثمان" فنجدها غرقت فى العوالم "الميتافيزيقية" ، والأحلام الضيقة
أيضاً ... ، وبينما اندفعت الذات فى قصص "سناء البيسى" (المياه الراكدة ، ساعة حظ ،
صورة رميو ..) نحو التجربة ، نجدها فى قصص "سحر توفيق" تجوب المكان بحثاً عن
الذات عبر حركات "هوامية" (*) أيضاً تلجأ "سلوى بكر" إلى الانتحار (إحدى وثلاثون
شجرة) أو النوم (الزمن الجميل) أو الحلم (كما فى : العاشقة) كحلول جاهزة تمنحها
الخروج أو الهروب المؤقت أما "سهام بيومى" ، و "منى حلمى" فإنما يعمدان إلى الخروج
إما عن طريق الخروج على النمط التقليدى فى الكتابة (منى حلمى) أو على التشكيل
الفنى (سهام بيومى) بهدف معارضة المسارات المرسومة لحياة الفتاة المصرية بما
ينطوى عليه من مواصفات محددة ومرسومة لها .

أيضاً يستهدف فعل "الخروج" هنا كسر نطاق العزلة التى فرضتها الذات حول
نفسها أثناء خروجها من الداخل إلى الخارج بهدف الحماية ، وفى الوقت نفسه يمتد هذا
الهدف إلى النصوص لنرى الرمزية الكائنة وراء الانتقالات (الحركة) فى المكان ، أثناء
رحلة الخروج من الأماكن المغلقة إلى الأماكن المتسعة/المنفتحة . ونمثل للأماكن
المغلقة/الضيقة بـ "الذات - كما فى قصص" لطيفة الزيات (الشيخوخة) ، ووفيه خيرى

(*) التعريف العلمى لمصطلح "هوامم" يعرفه بأنه نوع من السيناريو الحسى أو الحركى العضلى ليمثل وصفيات
أو مشاهد أو أعمال أو مخاوف تبدو جميعها بخيله على الذهن وكأنها ليست تابعه منه والهوام من أهم أوجه
نشاط الحياة اللاوعية ، حيث بعد تمثيلاً لأشكال الاشباع البدائية جداً واللاوعية .. لمزيد من التفاصيل راجع
دكتور مصطفى حجازى التخلف الاجتماعى (سيكولوجية الإنسان المجهول) ص ٢٨٠

(أكثر من شيء) ، وبالقبو - كما فى بحر العشق والعقيق : "لاعتدال عثمان" وبالأرشيـف
(كما فى قصة حب حفظت فى أرشيـف" : لزينب صادق) وببيت الزوجية : كما فى
الأخطبوط : لسناء البيسى" وبالقاهرة - كما فى إحدى وثلاثون شجرة - "ووسط القبور"
- كما فى "امرأة على العشب" - لسلوى بكر" وبالمطامة والجهات الأربع والمدينة
القديمة" - فى مجموعة سحر توفيق : أن تنحدر الشمس - وبالقاع الملحى ، والحائل ،
والمدن الزجاجية كما فى مجموعة الخيل والليل : لسهام بيومى .

أما الأماكن المنتقل إليها وهى المتسعة أو المفتوحة فهى : الهواء الطلق : فى الهواء
الطلق لسناء البيسى والحقول الخضراء - فى الشيخوخة - للطيفة الزيات ، والميدان
الواسع ، ومدينة التصاوير والتهاويل ، والبحر - فى مجموعة يونس البحر "لاعتدال
عثمان" والعشب ، والشجر ، فى مجموعة "زينات فى جنازة الرئيس" لسلوى بكر" وفى
الطريق المتسع الذى لا يحده شيء - فى مجموعة أن تنحدر الشمس - لسحر توفيق ،
وفى البوابة - فى الخيل والليل - لسهام بيومى .

ودلالة الانتقال هنا من المكان الضيق إلى المكان الواسع ، أو من الوصف إلى
الساكن السردى - كما سنرى فى السطور القادمة - هو تصوير الحياة الحقيقية أو
الحركة ، ذلك أن كلمة واسع : "كلمة ذات إيقاع تنفسى .. تنقل إلى اسماعنا صدى
معتزلات وجودنا الحفية - إنها عدوة الاضطراب .. تسيطر على السكون الأمن للوجود
... تجلب الهدوء والاتحاد وتفتح أمامهم المكان بلا حدود . إن ذلك يجعلهم يتنفسون
هواء الآفاق بعيدا عن جدران السجن الوهمية التى تسبب حالات القلق .." (٢٥) .

هكذا قد يعكس لنا توتر الخروج من المكان الضيق إلى المكان الواسع ، الرغبات
الأصلية داخل الذات ، ومن ثم يمكنه أن يعكس لنا ماهية العلاقة مع الرجل وماهية
صورتها ، وهى صورة تتراوح غالبا بين ما هو "كائن" وما ينبغى أن يكون ، بين ما هو
غامض ومجهول إلى ما هو واضح ومعلوم ، بين ما هو محدد ومسطح الصفات إلى
ما هو مركب متعدد الصفات والمعالم .

ونمثل لذلك بالصورة المثالية التي رسمها "لاوعى" البطل/الشخصية الرئيسية للرجل/الحبيب - فى أكثر من شىء "لوفية خبرى - فى مقابل الصورة التى بدت فجأة أمامها - فيما بعد - من خلال فعله (السفر المفاجىء) ومغادرته إياها ، ومثل هذا التناقض ، عجزت أن تستوعبه الذات ، وكان من نتيجة العجز هذا أن تخلخت الذات فى ارتباطها بالمكان حولها : "لقد اهتزت الأرض تحت قدمى فجأة .. اضطرب كل شىء .. الظلام يكسو المكان .. وضوضاء سكنت وبقيت أنفاسها الحارة تلهث فى المكان وتحيله إلى كتلة من أشباح غير مرئية .." (٣٦) وكأن التخلخل الذى طرأ على صورة "الآخر تبعه تخلخل فى الأساس بالذات والمكان .

وفى قصص "اعتدال عثمان" يتكرر نفس التناقض بين ما كان وما أصبح ، ليكشف عن زيف صورة الآخر/الرجل أو التى رسمتها الذات له ، وفى الوقت نفسه يكشف عن المسافة الهائلة التى غدت تفصل بينهما وتتبلور هذه المسافة عبر الإحساس بالمكان : وبينما كان وجوده فى المكان "ينفث حضوراً آخر غير مرئى .. يخيم على المكان كسحابه داكنة ظليلة جاءت فى غير موسمها" (٣٧) يصبح فيما بعد مجرد علامة : "غضب العيون المنطفئة على جلدى علامة حز دموى ومدموغ بوقع الشفاه القاسية على الحجر المنقوش بحية الصل" (٣٨) .

ورغم أن المسافة الفاصلة بين الجنسين تكاد تتلاشى فى قصص "سنا البيسى" حيث تتصاعد فى داخلهما الرغبة فى اللقاء - وتتزايد كل يوم - فى مكان خاص بهما : "ملجأ يظله مع الحبيبة بعيداً عن نهش العيون وألسنة الثعابين .. يحكى عشقا بالتفصيل .. يهمس بلا سلك تليفون .. يمد يده بكل ما تتيحه لولبية مفصلات عضلاته . يخر خلايا توجسها .. يحبها براحتة .." (٣٩) غير أن المكان ، (والذى يرمز فى حد ذاته إلى المناخ العام) ، يحول بينهم واللقاء ، حيث كان "مكان كئيب مظلم" . كنبه متراخية قائمة ومقعد ضخّم ألوانه حالكة وكليم أطرافه ملوثة ببقع الحبر ومنضدة زجاجها مشروخ ، وطبق به بقايا فاكهة رخيصة وشباك فوقه ستارة نقوشها وردات غير منسجمة .. فراش واسع وملاءة قذرة .. وزجاجة ويسكى فارغة بلا سداة .." (٤٠) .

والمكان هنا يتسم بكونه مكاناً "معادياً" ، يحول بين الذات ورغباتها ، وفى الوقت نفسه يحول قوة الرجل إلى عجز جسدى (كما فى "المياه الراكدة") وقيمة المكان هنا لا تكمن فى كونه صورة تجسد للفعل (الحركة) الإنسانى ، ولكن أيضاً تجسم حال الذات بفقره أو عجزه وفراغه (المرأة .. هو .. الحذاء .. زجاجة الخمر بلا سداة" ^(٤١) أو بمعنى آخر فى حال سكونه !

وفى مجموعة "أن تنحدر الشمس" يفقد المكان صفاته الحيادية فى الواقع الفعلى ، ويصبح مشحوناً بدلالات ، ومعان عدة ترتبط بمشاعر وانفعالات الراوية فى القصة وتنقل مزيجاً من الإحساس بالوحدة (الانقطاع والهواجس وتتراوح بين اليأس أحياناً والأمل فى أحيان أخرى" ^(٤٢) .

ولما كان الاحباط هو المصير الحتمى الذى تؤول إليه كل تجربة أنثوية مع "الآخر" لذا كان الحلم هو المطاف الوحيد والأخير الذى يتجمل فيه "الآخر" والمكان معاً ، تقول :
"فى الحلم رأيت حبيبى .. رأيت السماء تضىء بألف لون .. والشجر فى الحلم ينمو ويخضر وتعلوه الزهور .. ليلتها حملنى إلى السماء ، طار بى كملك عظيم بين كل الجنات .. جلس بى على ضفاف الأنهار الأسطورية إنها الخمر والمياه العذبة" ^(٤٣) .

أما الرجل الكائن فى الواقع ، فإنما تطلق عليه مسميات (أسماء) تتناسب والمسافة الواسعة الكائنة بينهما مثل الرجل الغريب ، الرجل العجوز ، الرجل الكبير الحجم ، الرجل البعيد الغائب .

ويتكرر نفس الواقع فى قصص "سلوى بكر" حيث يتواكب قبح المكان مع قبح الزوج "فى قصة العاشقة" يتسلل إلى أذنيها صوت شخير زوجها مختلطاً بصفير صرصور مناوب فى عفشة المياه" ^(٤٤) ، بينما فى الحلم فقط تجد فائزة نفسها فى أحضان شاب جميل ، طويل فارغ ، تشككت ملامحه من صور كل الرجال الوسيمين .. يسألها هامساً أن ترحل بعيداً ... عن الدنيا ، إلى مكان هادئ نظيف ... ^(٤٤) .

وفى "الخيال والليل" لسهام بيومى "تتضح بطولة وقدرية المكان ، حيث يتخذ موقعا رئيسياً فى النص ، تتبعه - فى الدرجة الثانية - مواقع الأشخاص والمكان لهذا لا يبدو

منعزلاً عن الذات ، بل العكس صحيح ، حيث يصاحبها في توترها ، مجسداً لرؤيتها ،
إلى نفسها و"الآخر" .

والمكان هنا يتشخص في مسميات أسرة لذات الإنسان ، ومقيدة إياها في قواقع ،
وفي "مدن زجاجية" ، وبوابات حديدية عالية ، وغابات أسمنتية مسلحة ، ومن خلال
الرؤى الزجاجية المتتالية ، نشعر بأننا أسرى لالهذا الواقع الخارجى بل لأوهامنا
وأحلامنا ، وعندما تنكسر هذه المدن فإننا لا نعود إلى الواقع ، وإنما إلى منازلنا
الزجاجية ، لننتقل إليها من خلال الزجاج المضرب ، ومن خلف الزجاج تعود إلينا
صورة الحياة فقيرة ومضنية .

والعلاقة بالآخر ضمن هذا الإطار لا تتجاوز الواقع ، بل تتأثر بضيقه الحتمى
الذى يجمد "الآخر" ليتحول في تشابهه بالمكان إلى عنصر مطاردة وقمع : "نظرت من
خلال زجاج النافذة المغلق فرأت الحارس .. تخفى ياقته نصف وجهه الأسفل ... كانت
تسهر به يلاحقها فى المرات التى غادرته فيها .." (٤٥) .

وبينما تشيع ألفاظ المخبر ، العازف الأعمى ، نجد ألفاظاً أخرى تشيع محببه
إليها ، ولكنها بمثابة أطياف غير متحركة لها فى الواقع ، لأنها فى سرعة مروقها تظل
بعيدة .. بعيدة عنها .. متمثلة فى "الفارس المثلث الصامت" .

* * * * *

هوامش : المكان .. والتشكيل الفني لرؤية الكاتبة

(١) د. شاكر عبد الحميد : دراسة نفسية طوبولوجية ، مجلة القاهرة ، ع ٨٥ ، سنة ١٩٩٨

(٢) اعتدال عثمان : اضاءة النص ، ص ٦

(٣) لمزيد من التفاصيل أنظر : سوسن ناجي : الروائية المصرية وصورة المرأة ، ص ٢٨٠

(٤) ملك عبد العزيز : نفوس غليظة : م. الجورب المقطوع ، ص ٥١

(٥) نفسه : ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣

(٦) جميلة العلايلي : راعية الغنم ، مجلة الرسالة ، ص ٢٠٩٠

(٧) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص ١٧١

(٨) جميلة العلايلي : راعية الغنم : ص ٢٠٩٢ ، ٢٠٩٣

(٩) أليفة رفعت : من يكون الرجل ، ص ٩٧

(١٠) أليفة رفعت : عناقيد العنب ، م. من يكون الرجل ص ١٠٦

(١١) نفسه : ص ١١٠

(١٢) نجية العسال : بيت الطاعة ، ص ٢٥-٢٧

(١٣) نجية العسال : كل هذا لأنها حواء ، ص ٥

(١٤) أليفة رفعت : منظر بعيد لمنذنة ، م. ليل الشتاء الطويل ، ص ٥٩

(١٥) نجية العسال : كل هذا لأنها حواء ، م. سطر مفلوط ، ص ١١٦

(١٦) نجية العسال : بقات على النافذة ، م. كل هذا لأنها حواء ، ص ١١

(١٧) إحسان كمال	: سجن أملكه ، ص ٢١
(١٨) نفسه	: ص ٩
(١٩) زينب رشدى	: الشيطان ثالثهما ، م، يحدث أحياتا ، ص ٥٦ ، ٥٧
(٢٠) غاستون باشلار	: جماليات المكان ، ص ٩ ، ص ١١٢
(٢١) نعمات البحيرى	: العنكبوت ، م. نصف امرأة ، ص ١٠٤
(٢٢) زينب رشدى	: الشيطان ثالثهما ، ص ٥٩
(٢٣) عائشة أبو النور	: ثورة فى أعماق امرأة ، وربما تفهم يوماً ، ص ١٣٨
(٢٤) نفسه	: ص ١٢٨
(٢٥) إقبال بركة	: بساط الريح ، م. كلما عاد الربيع ، ص ٢٠
(٢٦) نفسه	: ص ٢٢
(٢٧) عائشة أبو النور	: المتردة ، م. ربما تفهم يوماً ، ص ٨٦
(٢٨) عائشة أبو النور	: لكنهم لم يفتصبوا روحى ، م. ربما تفهم يوماً ، ص ٨٦
(٢٩) نوال السعداوى	: مجرد صورة ، م. حنان قليل ، ص ٦٩
(٣٠) نفسه	: ص ٦٩ - ٧٠
(٣١) عائشة أبو النور	: لكنهم لم يفتصبوا روحى ، ص ٨٦
(٣٢) حنيفة فتحى	: شئ يموت ، م. السماء أيضاً تبكى ، ص ٣١
(٣٣) نفسه	: ص ٣١
(٣٤) غاستون باشلار	: جماليات المكان ، ص ٣٩
(٣٥) نفسه	: ص ١٧٩ - ١٨١
(٣٦) وفيه خيرى	: أكثر من شئ ، ص ١٠٠ ، ص ٩١
(٣٧) اعتدال عثمان	: بحر العشق والعقيق ، يونس البحر ، ص ١٠٢
(٣٨) نفسه	: ص ١٤٤

(٢٩) سناء اليبسى	: ساعة حظ ، م. هي وهو ، ص ١٧١
(٤٠) سناء اليبسى	: المياه الراكدة ، م. فى الهواء الطلق ، ص ٥٠
(٤١) نفسه	: ص ٥٢
(٤٢) اعتدال عثمان	: النظريات النقدية الجديدة وأدب المرأة ، ص ٢٧ ، تضامن المرأة ندوة .
(٤٣) سحر توفيق	: الجهات الأربع ، م. أن تنحدر الشمس ، ص ٢٣-٢٧
(٤٤) سلوى بكر	: العاشقة ، زينات فى جنازة الرئيس ، ص ٦٠ ، ٦١
(٤٥) سهام بيومى	: التدايعات القديمة ، م. الخيل والليل ، ص ٦٩

خاتمة

عنيت هذه الدراسة برصد معالم الصورة الفنية للرجل - وذلك من منظور الذات الكاتبة - كخطوة تكميلية تمكن من الولوج إلى عالم المرأة/ الكاتبة ، ومحور رئيسى يساهم فى الكشف عن رؤية الكاتب إلى العالم .

والوعى برؤية الذات الكاتبة يكشف عن مدى ادراكها للعلاقات الكائنة فى الواقع . ومدى تخيلها «للصورة التى ينبغى أن تسود هذه العلاقات فى المستقبل ... وكلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع ..» (١) .

وكان مدخلنا الأول إلى دراسة صورة الرجل / الآخر هو الرصد لما هى صورة الذات . إيماننا بأن «الأنثى» امتداد «للآخر» ، وصيرورة له . «والآخر» فى كل الحالات يمثل جزء من وجودنا ذاته «وكل شكل للعلاقة بين «الأنثى» ونفسها ، وبين «الأنثى» والأشياء . وبين «الأنثى» والمطلق ، يكشف فى جوهره عن طبيعة الاتصال بوجود مفارق ، وعن طبيعة الانفصال عنه معا» (٢) .

وبقدر ما عنيت رسالة «الماجستير» (الروائية المصرية وصورة المرأة) بصورة الذات الكاتبة ، عنيت «هذه الدراسة» برصد صورة الآخر/ الرجل وكان المدخل الحقيقى للوعى «بالآخر» كان ولا بد أن يسبقه الوعى بصورة الذات الكاتبة (الأنثى) التى تأثرت . بطبيعة الحال - بموقعها من التاريخ بصفة عامة ، ومن مجتمعها بصفة خاصة ، مما كان له أثر إيجابى على مكوناتها «الايديولوجية» التى بدت وكأنها تعاني ظرفا اجتماعيا خاصا . أثر فى رؤيتها (للذات . والآخر) . ثم انسحب ليؤثر على لغتها وإحساسها بالمكان والزمان .

لقد بدأت هذه الدراسة بتساؤل طرحته رسالة «الماجستير» - من قبل - انتظارا لإجابة مستقبلية ، يدور حول «الذاتية» التي أصبحت سمة في كتابات المرأة» (٢) ، مامبعثها ؟ وماهى الخصائص الجمالية التى يضيفه وجودها على النص الأدبى ؟ وهل هى نتاج ظرف اجتماعى وعوامل اقتصادية تاريخية خاصة بالمرأة ، أم هى جزء من تكوينها» إذا ما اعتبرنا أن نرجسية المرأة جزء من تكوينها ؟ « (٣) . وهل من الممكن زوال هذه الذاتية إذا تحسن ظرف المرأة الاجتماعى والتاريخى والحضارى والاقتصادى ؟ « (٢) .

ويشير مدخل هذه الدراسة هذا التساؤل للإجابة عليه ، وعلى تساؤلات أخرى تنتظر إجابة ... حيث يبدأ برصد منحنى التطور الذى طرأ على صورة الذات الكاتبة ، ومن ثم على رؤيتها ، وذلك عبر إثارته عددا من التساؤلات تتعلق فى مجملها بتخصيص ما يدعى بالكتابة النسائية . وهل هناك خصائص بعينها للكتابة النسائية ؟ وتلك التساؤلات من شأنها أن تقود إلى الاستفسار عن وجود خصوصية بعينها - فى الذاتية النسائية. تنبع من خصوصية الموقع الذى تشغله هذه الذات ، وماينتج عن هذا الموقع من معاناة تتسبب فى إحداث فقدان أو انقسام داخل الذات ساهم فى عزل المرأة اجتماعيا ونفسيا بطريقة أدت إلى اعتمادها المطلق على الرجل . أو بمعنى آخر جعلتها تستمد هويتها من نظرة الرجل إليها ، وترتب على هذه الرؤية أن أصبح الرجل محورا تدور الذات/ المرأة حوله لتحديد موقعها من العالم .

وكأن تحديد المرأة لذاتيتها حينئذ غدا مرتبطا بموقعها من عالم الرجل . وظل هذا الموقع أسيرا لماهية علاقتها به . وهى غالبا علاقة لا تتجاوز أشكالا ثلاثة :

١ - علاقة خضوع (ينشأ عنها استلاب واضح لهوية المرأة ، مما يفقدها ذاتها فى «الآخر») .

٢ - علاقة تسلط (تتبنى الذات خلالها شروطا تسلطية تعمل على نفي «الآخر» من عالمها) .

٣ - علاقة توافق (تتنازل الذات خلالها عن كبريائها لتتبادل الاعتراف بالذات الأخرى) .

وعبر هذه المحاور الثلاثة - من العلاقات - تشكل وعى المرأة/ الذات الكاتبة فى رؤى (اتجاهات) ثلاثة ، صنفنا لأنماط ثلاثة من العلاقات . تشكل من خلالها معالم صورة الآخر/ الرجل . وهذه الرؤى/ الاتجاهات استندت فى تصنيفها . هذا - إلى الوعى الفردى والثقافى الخاصة بالكاتبة . قبل أن تستند إلى العمر الزمنى لها أو الجيل الذى تنتمى إليه .

وراهنت سمات «الاتجاه الأول» على اندراج كاتباته ضمن إطار محور التقليد ، بمعنى أن كتاباتهن ظلت تعيد إنتاج موقف رجولى تقليدى ، يساير ما هو سائد من قيم أدبية وفكرية - وذلك لانتمائهن إلى منظومة القيم السائدة فى المجتمع - حيث ظلت صورة الذات - لديهن - محدودة من خلال منظور الرجل والمجتمع إليهن سلفا . - وتبع هذا ضياع لملامحها الفردية ، ككاتبة ، وكشخص مختلف . ولما كانت الفردية تمايز واختلاف فى «الأنا» عن «الآخر» كان ضياعها مؤشرا دالا على انزواء «الأنا» وذوبانها فى الآخر/ الرجل . ومثل هذا التصور - الضمنى - للذات الكاتبة - يفسر سر دوران المرأة/ الكاتبة - هنا - فى تيار كتابات الرجل ، أى بتبنيها وتقليدها وإعادة إنتاج مواقف تقليدية تتقمص فيها روح الرجل ، فى مقابل عجزها عن الإفصاح عن عالمها وتجربتها فى صدق وحرية .

وأدركت كاتبات «الاتجاه الثانى» أن تحقق الذات الأنثوية لا يتأتى إلا مع تحرر صورة الذات ، وتحرر صورة الذات لا يكون إلا بخروجها ، من الداخل إلى الخارج - على الشائع والمألوف ، وتظهر هذا فى شكل رفض صريح للأدوار التقليدية للجنسين . والكاتبات - بهذا - يتجاوزن مرحلة فقدان الكامل للذات أو حتى الوعى بذلك إلى محاولة البحث عنها واستعادتها ، عبر صبغ حداثية تشكل أفكارهن ، وتصوغ للتناقضات التى تحيط أحلامهن ، مما دفعهن إلى التطلع إلى أفق مغاير .

أيقنت كاتبات «الاتجاه الثالث» أن تحررهن لا يكون إلا بتحررهن ضمنيا من منظورهن التقليدى إلى العالم ، وهذا فى حد ذاته يستدعى منهن إلغاء الانقسام من داخل ذواتهن ، وتحررهن من سجن الصورة التقليدية المرسومة للمرأة

سلفا وذلك بتبنى صورة جديدة عن الذات ، تبعثها رؤية جديدة - من جانبهن - للعالم ، لاتحاول نفى القديم وفي الوقت نفسه لاترحب به ، إيماننا بأن نفى القديم ليس مواجهة ، وإنما تأكيد لحضور هذا القديم وطغيانه . ومن ثم حاولن صياغة «الوعى» صياغة جديدة - تقرن بين الوعى الفعلى والوعى الممكن ، أو الكائن وماينبغى أن يكون - وعمدن فى تحقيقهن لذلك إلى الخروج لإعادة اكتشاف الذات من جديد .

وعنيت الدراسة على مدار «الجزء الأول» بالتحليل لتردد صورة الرجل - فى موقعه بالنسبة للمرأة - بين رضى الثابت والمتغير ، وذلك عبر الرصد للأنماط التى يمثلها وجوده فى الواقع - كرجل «سيد» أو مقهور ، أو «مثال» /حلم ، أو ماجن ، أو حبيب ، أو أب ، أو أخ ، أو زوج ، أو ابن - بناء على اعتبار أن الصورة هى «العنصر الثابت» أما رؤية الكاتبات - عبر اتجاهاتهن الثلاثة - فكانت هى العنصر المتغير ، التابع تغيره لتغير شخصية وثقافة وموقع الذات الكاتبة فى المجتمع .

ف لدى كاتبات «الاتجاه الأول» تأثرت صورة الرجل بنوعيه العلاقة الكائنة معه فى الواقع ! ولما كانت هذه العلاقة تتسم فى مجملها بكونها «علاقة خضوع» لذا شغل «الآخر» / الرجل موقعا إيجابيا (موقع الفعل والحركة) بينما ظلت «الأنثى» (الذات الكاتبة) تشغل موقعا سلبيا (سكونيا ، منفعل بفعل أو حركة الآخر) . وكان النمط السائد المستحسن لديهن هو نمط الرجل «السيد» وقد تمثل هذا «السيد» فى صورة الأب ، والأخ والزوج أيضا .. بكل ماتنطوى عليه هذه الشخصية من معالم قمعية مباشرة ، أما تمرد الذات الكاتبة / المرأة تجاه الرجل ، بصفة عامة - فكان مضمرا ، وغير معلن . ظل يشبه حربا غير واعية ، خاصة فى فترة ما بعد الخمسينيات - استخدمت خلالها نفس منظومة الفكر التقليدى لتشئ الرجل إلى أداة إنتاج أو حافظة نقود ، أو ذكورة فحسب . غير أن الرجل - رغم هذا - ظل يشغل موقعا محوريا ، حيث احتفظ بموقع «الصدارة» بالنسبة لها ، وكان بمثابة القطب أو النواة لاحتفاظه بامتثال دوراتها فى مداره .

ولدى كاتبات «الاتجاه الثانى» بدا الرجل - بالنسبة إلى المرأة - مهماشا ، لايمك
أى دور فى حياتها ، بينما أصبحت هى الطرف الأكثر مقاومة لغبن الواقع ، صاحبة
الحركة والفاعل والدور المتغير ، لكن الرجل رغم هامشيته هذه ظل مستدعا طوال
الوقت داخل وعى البطلة / الذات الكاتبة .

ويلاحظ تحقق انسحاب فعلى يصيب دور الرجل . بصرف النظر عن كون هذا
الرجل قويا أو ضعيفا ، أخلاقيا أو غير أخلاقى وهذا الانسحاب لم يكن نتيجة حتمية
للطرف الاجتماعى فحسب ، بل أيضا كان نتيجة حتمية للرؤية المهيمنة - الخاصة
بالذات الكاتبة - بما تنطوى عليه من نزعة تسلطية تبغى نفى «الأخر/ الرجل» ، وهذا
الطرف/ الموقع كان من شأنه أن دفع بالرجل إلى المواقع الخلفية/ السلبية ، بينما
احتفظ للمرأة بمواقع الصدارة ، أو الهيمنة على الواقع ، حيث ظلت تقاوم ، إيماننا
بالدور الجديد الذى احتلته ، ولايمكن لها أن تتركه ، بينما وقع الرجل بين فكى التدهور
الاجتماعى ، وموقف الذات الكاتبة ، فظل مرتبطا بالأدوار «الأبوية» أو الأدوار المطالب
بها ، بالإضافة أنه لم يحدث تحول جذرى للمجتمع يغير لنمطية العلاقة التقليدية بينه
والمرأة . وبالتالي بقى الرجل محاصرا بين دورين ، أن يظل رجلا - بمعنى أن يكون
«السيد» - وفى الوقت نفسه ظل عاجزا عن لعب أى دور فى حياة امرأته ، فتركها
تنطلق وكأن الذات هنا انطوت على حال من اليأس تجاه الرجل فى أن يلعب دورا
ايجابيا حقيقيا فى حياة امرأته . لذا بدت أحداث قصصهن تدفع به إلى هامش لم يكن
له من قبل .

أما صورة الرجل لدى كاتبات «الاتجاه الثالث» فتبدو عبر محاولتهن الدائبة لإلغاء
«الثنائية» داخل نواتهن . وذلك لتحقيق تطابقا بين الصورة المرئية للرجل ، والصورة
المتخيلة له - داخل الوعى - نظرا لاعترافهن بأن هويتهن لايمكن أن تتحقق إلا عن
طريق تبادل الاعتراف بالذوات الأخرى .. غير أن الصورة المرئية - له - من منظورهن
ظلت تحمل منظومات الفكر التقليدى ، لذا انطلق وعيهن ليطرح نماذج بديلة له ،
انتظارا لصورة جديدة تبرز فى الأفق . وهذا فى حد ذاته يعنى عدم الاعتراف
بالنماذج التى يقدمها الواقع للرجل ، لهذا قمن بالفعل (الحركة والتجريب) مستخدمات

أسلوب الصدمة بهدف زلزلة الألفة - الخاصة بالمفاهيم التقليدية السائدة - عن الأدوار الشائعة للجنسين . ومن شأن هذا الأسلوب أن يساهم فى خلق المناخ الملائم لتقبل هذه الصور (الأدوار المستحدثة للجنسين) . كما يساهم فى تحقيق رغبتهم لا فى الاكتشاف الحقيقى للذات فحسب بل أيضا فى تحقيق الوحدة داخلها .

وكأن الرجل - لدى كاتبات «الاتجاه الثالث» - ظل محاصرا أيضا برؤية الكاتبة . بما تنطوى عليه من رفض مضمرة لدوره التقليدى ! فظهر متمثلا رؤى وأفكارا جديدة ، تعلمها من المرأة تارة ، وعلمها إياها تارة أخرى .. وبهذه جنبته هؤلاء الكاتبات الموقع الهامشى فى صنع الأحداث . لكن صورته - رغم هذا ظلت تحتل موقعا خلفيا ، إذا ما قورن بالموقع الذى شغلته المرأة/ الذات الكاتبة فى النص .

وإذا كان «الجزء الأول» قد عنى بتحديد معالم صورة الرجل عبر رؤية الذات الكاتبة ، فإن «الجزء الثانى» عنى بالتحقيق من مدى نجاح هؤلاء الكاتبات فى توصيل رؤيتهن عبر أدوات تعبيرية من شأنها أن تجسد ماهية الصراع الذى تعانیه الذات الكاتبة ، وفى الوقت نفسه تعرى حقيقة صدق أو زيف رؤيتها وهل هى نتاج ذاتيتها الأصلية ، أم نتاج تمردها على وضعها فى المجتمع ؟ أم على العكس نتاج تماهيتها فى الرجل ، واستيطانها ايدىولوجية المسيطرة عليها . ؟

ويشكل نوعية الصراع الذى تعانیه الذات الكاتبة منطلقا أوليا ينتج عنه تفسيراً لأولويات التشكيل الفنى لصورة الرجل عبر التسلسل المنطقى للفعل الذى يصدر عنه (الحدث) ، أو اللغة التى يتحدث بها ، وأخيرا عبر عن موقعه من الزمان والمكان الذى تحسه «الذات الكاتبة» .

فالذات الكاتبة لدى كاتبات «الاتجاه الأول» - على سبيل المثال - لم تعان صراعا تجاه الرجل ، نظرا لسمة الخضوع التى تحكم علاقتها به - خاصة فى فترة ما قبل الخمسينيات - ، أما فى فترة ما بعد الخمسينيات فیتبدل هذا الخضوع إلى تمرد مضمرة من شأنه أن يؤثر سلبا على صورة الرجل ، لتهمش تدريجيا أو تحتل موقعا

خلفيا بالتدريج فى حين تتقدم المرأة (البطلة/ الذات الأنثوية) لتحتل مواقع الصدارة فى النص القصصى تدريجيا) .

وبعد أن كان الرجل يتصدر النص بصفته صورة متعالية خارجة بقوتها عن حدود الضعف الإنسانى ومتحكمة فى بقية أفراد القطيع ، وذلك فى قصص الكاتبات فى فترة ما قبل الخمسينيات – فإنه يهمل ليحتل مواقعاً ثانوية فى فترة ما بعد الخمسينيات وينعكس هذا الموقف على الشخصية القصصية للرجل (سلبا) : حيث تنتقى معالم الداخل لديها بانتقاء الصراع ، وينتقى الصراع لانتقاء وجودها مكتملا فى النص . وكأن إحساس هؤلاء الكاتبات بفقدانهن نواتهن يؤثر سلبا على صورة الآخر/ الرجل وذلك لتمرکزهن التدريجى حول الذات بهدف تعويض الفقد للذات .

ورغم أن الرجل يحتل موقعا مهيمنا فى واقع هذه الشخصية ، وفى وعيها إلا أن هذا الموقع يتراجع على مستوى المشاركة فى الفعل / الحدث ، وذلك لانزواء حركته أو تراجع فعله بالتدريج ، فى مقابل بروز حركتها (هى/ البطلة) فى النص وهى منفصلة به دائرة فى فلكه .

ورغم التمرد الضمنى الذى تبديه كاتبات «الاتجاه الأول» فى فترة ما بعد الخمسينيات إلا أن هذا التمرد ينسحب إلى بنائهن للحدث فى قصصهن وذلك : لاحتفاظهن بالسببية/ المنطقية فى تسلسل أحداث قصصهن ، كعامل أساسى استندت إليه شخصيات قصصهن لتبرير حركتهن . ولعل احتفاظهن بمنطقية تسلسل الأحداث يوشى برغبتهن فى الاحتفاظ بالشكل أو الهيكل التقليدى للنظام الاجتماعى/ الأدبى السائد . بما يتضمنه هذا النظام من قيم وصور مازالت فى واقعهن .. وهذا فى حد ذاته يؤكد على مقولة انقسام الذات لديهن واستمرار الثنائية كسمة مستقرة تصف تكوينهن .

أيضا لا ينسحب هذا التمرد المضمر على «اللغة» حيث نجد أن هؤلاء الكاتبات يتبنين منظور «الراوى العالم بكل شئ» . كما تبين من قبل منظور الرجل عن صورة الذات ، ومنظور المجتمع عن الأدوار الاجتماعية للجنسين . وتكون الراوية هى المسيطرة على النص القصصى ، حيث تراها تعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات

القصصية ، ومن شأن هذا الحضور أن يؤثر سلبا على الصورة الفنية (الرجل) حيث يفقدها حريتها وحركتها ومن ثم نموها الفني ... غير أن اقتحام وسيطرة هذه الراوية - للنص - يقل تدريجيا فى فترة ما بعد الخمسينيات وهذا فى حد ذاته يعكس التغير الطفيف الذى طرأ على موقع الذات لديهن ، غير أن هذا التغير يعكس تأثيرا طفيفا على اللغة ، نظرا لثبوت واقع الرؤية «الثنائية» لديهن إلى العالم كرؤية نهائية تعيد صياغة الواقع الهرمى .

غير أن هناك ارتباط يظل بين : مشكلة الشخصية ، ومشكلة من الذى يقدمها ، بمعنى أن المادة القصصية التى تقدمها الكاتبات عموما فى العمل القصصى لا تقدم مجردة ، أو فى صورة موضوعية تقريرية ، إنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذى ترى الكاتبة من خلاله الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة بالإضافة إلى الطريقة التى تختارها الكاتبة لتقديم بواسطتها قصتها ، وموقعها الذى تختاره - يكون - وفقا لموقعها من منحنى التطور فى الواقع .

ومن ثم فهناك علاقة كائنة بين «المؤلفة» والراوى ، والشخصية الرئيسية وتحليل هذه العلاقات بينهم كفيل للوصول بنا إلى دلالة تميز هذه العلاقات ، فالكاتبة - على سبيل المثال - نجدها فى «الاتجاهات الثلاثة» تطلب ضمير القص النسائى حيث تتخذ من البطلة المرأة . لا البطل الرجل - محور البطولة (كشخصية رئيسية) فى مقابل تغييبها الرجل ، لنراه من خلال منظور المرأة / البطلة / الشخصية الرئيسية التى أخذت بالتدريج تتقدم فى موقعها نحو الصدارة .

ويندرج حضور / استدعاء شخصية الرجل تنازليا عبر «اتجاهات الثلاثة» حيث يتناسب حضوره طرديا مع رغبة الكاتبة فى السيطرة على النص ، وكلما ازدادت هذه الرغبة كلما ازداد حضور المرأة كشخصية رئيسية فى النص وكلما قلت ازداد حضور الرجل كشخصية رئيسية فى النص .

ولدى كاتبات «الاتجاه الأول» يبدو حضور الرجل كشخصية رئيسية فى زيادة نسبة (عدديا) لدى كاتبات الاتجاهين «الثانى» و «الثالث» وهذا فى حد ذاته يرجع فى الغالب إلى الطبيعة التقليدية للنص : بما تنطوى عليه من تبنى عام للقيم الأيديولوجية والأدبية

السائدة فى المجتمع . أما القلة النسبية فى وجود الرجل (كشخصية رئيسية) لدى كاتبات «الاتجاه الثانى» فإنما تؤكد على رغبتهن - الضمنية - فى نفى الرجل من الوعى ، لتحقيق سيطرة على العالم عبر النص ، تقابل سيطرته فى الواقع . أما تلك الزيادة النسبية فى ضمير القص الرجولى لدى كاتبات الاتجاه الثالث - بالنسبة إلى كاتبات الاتجاه الثانى - فإنما تبدى تحرره من النسبى من رغبة السيطرة على العالم والآخر رغم وجودها فى مقابل تزايد الرغبة لديهن فى تحقيق علاقة جدلية مع «الآخر» .

غير أن تغليب استدعاء الرجل عبر خطاب المرأة - لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة - يفقدها الكثير من حضورها الاتى ، مما يجعل وصفها يبدو تقريريا فى الغالب ، كما تبدو حركتها مفتقرة إلى الواقعية . خاصة وأن عالمها الداخلى بدا ضامرا مجهولا مما أثر سلبا على معالم الصراع لديها ، وفى الوقت نفسه شكل انتقاصا فى منظور هؤلاء الكاتبات إلى الرجل ، ذلك أنه لم يستكمل مقوماته فى الغالب كشخصية يتصالح داخلها الأضداد - إلا فى النادر - وهذا فى حد ذاته يعد نتيجة - ضمنية - لتهميش الكاتبة/ المرأة له فى القص . وكأن صورته - بهذا - تأتى امتداد لوجهة نظرها عن ذاتها ، لا كإمتداد لصورته الحقيقية فى الواقع ، لذا بدت إما صورة مصنوعة من الرضا المرأة / الكاتبة (كما هو لدى كاتبات الاتجاه الأول) . وإما مرفوضة نتيجة تطور الوعى الذات الكاتبة ، وتفاقم الإحساس بالاستغلال - لدى الذات الكاتبة فى «الاتجاه الثانى» . ويكون هذا الرفض مادة أساسية تدعم صورة الرجل بالأفكار ليصبح بوقا للكاتبة تبشر بأرائها من خلاله مما يؤثر على ديناميكية هذه الشخصية فتأتى مجرد فكرة مفتقرة إلى أبعادها وحركتها . أيضا تظل الصورة الفنية للرجل فى إطار هذا المنظور - الذى يعنى بالهيمنة على النص أيضا ، لدى كاتبات «الاتجاه الثالث» . فى إطار رغبتهن فى الهيمنة على العالم / الآخر .

وتبعاً لتغير «صورة الذات» لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة - تغير موقع «الراوى» (الراوية) لديهن - كما أوضحنا - وتبع ذلك تغيراً فى المنظور التعبيري الذى انطلقن منه لتشكيل رؤاهن المختلفة ، مما أثر إيجاباً فى النسيج اللغوى لديهن ، وبينما أثرت كاتبات «الاتجاه الأول» تغليب لغة الرد «نجد أن كاتبات «الاتجاه الثانى» قد عنین أكثر

بلغه الوصف التى تتفق ورغبتهن فى التحليل الذى من شأنه أن يحدد لرؤيتهن موقفا محدد المعالم من الواقع . أما كاتبات «الاتجاه الثالث» فإنهن انخرن إلى لغة الحوار التى من شأنها أن تمكن من استيطان داخل الشخصية وإظهاره .

ولدى كاتبات «الاتجاه الأول» بدت «لغة السرد» أيسر وسيلة ساهمت فى توصيل حكيهن المباشر ، نتيجة تعاملهن الخارجى مع اللغة ، كما أن الآخر/ الرجل بدت صورته . فى إطار هذا النسيج فى صورة وصف خارجى ، أو فى شكل حوار منقول ، مستقل ، لا تتدخل فيه البطلة/ الراوية . وربما كان هذا سببا فى أن أتت منفصلة عن الذات الأنثوية / البطلة ، موصوفة بلغة خارجية ، معتمدة على المباشرة والتقريرية . مفتعلة أحيانا . ومثقلة بالألفاظ الضخمة والطحى البلاغية والزخرفة .

لما كان الرجل - لدى هؤلاء الكاتبات - يمثل السلطة التى بينه وبينها مسافة ما تحول دون الاندماج معه والدخول فى عالمه أو تمثله لذا ظل فى منظورهن «بنية ثابتة» عديمة التشكل - لكونها منتهية . أحادية الدلالة ولغته بالنسبة لهن ظلت بمثابة لغة أمر» ، ومن ثم تمفصل عالمه كى يظل داخل فلك متعال ، لداخل جو للاتصال المألوف . ربما لتلك الأسباب وغيرها - عجزت كاتبات «الاتجاه الأول» عن الولوج داخل عالمه - فنيا - لتمثل حوار الداخلى ، واكتفين بالوقوف بعيدا ، بالنظر إليه ، بتوصيفه أو نقده بلغة خارجية .

كذلك يمثل اسم الشخصية القصصية للرجل فى القصة النسائية مدخلا هاما يمكن من فهم رؤيتها وإدراك حقيقة موقفها من الرجل . وفى الوقت نفسه يعكس حقيقة موقعها من حقبة التطور الأدبى والاجتماعى فى الواقع .

واسم الشخصية - لدى كاتبات الاتجاه الأول - تبع هندسة البناء التقليدى لديهن ، بما ينطوى عليه هذا البناء من تصميمات جاهزة سابقا ، بفعل «الراوى العالم بكل شئ» لذا أتى الاسم - لديهن - محدد الصفات والوظيفة والهوية . كما تأثر باللغة التى تختارها الكاتبة فى فترة ما قبل الخمسينيات - نجد لغة الكاتبات تعتمد إلى الخطابية والتقريرية التى لا تخلو من وعظ لذا بدا الاسم خاليا من الأحياء والمدلولات الرمزية . أما فى فترة الخمسينيات فتجد خفوتا واضحا فى لهجتهن للوعظ والارشاد فى مقابل

شيوخ لغة تحليلية ، لذا وجدنا الاسم قد أخذ البعد الأول/ المباشر للكلمة ، بمعنى أن الاسم أتى ليصف سلوك الشخصية أو ليحدد موقعها من بيئتها التي تعيش فيها .

ولما كانت الذات الكاتبة - لدى هؤلاء الكاتبات - لم تتخلص بعد من التبعية النفسية للرجل ، كما أن إحساسها بالزمن اعتمد إلى حد كبير على الخبرة - بما ينطوى عليه هذا الشعور من إحساس ذاتي بالاستمرار مع الماضي ، إلى جانب ترابطها عبر بناء زمنى متسلسل . لذا أتت الشخصية القصصية للرجل مكتملة / محددة الصفات من الخارج ، غير أنها بدت مفتعلة ، غير أصلية - نتيجة فقدان هذا الذات هويتها وماترتب على هذا هو تبنيها ماهو شائع من قيم وأفكار فى مقابل كبتها كل ماهو فردى وأصيل داخلها ونشأ عن هذا : أن تأثرت الصورة الأدبية للرجل سلبا ، حيث جاءت تقليدا للصورة الأدبية الشائعة فى الواقع أو فى الأدبيات السائدة (للكتاب الرجال) .

ورغم تحقق درجة من الوعي بهذا فقدان - لدى كاتبات مابعد الخمسينيات - إلا أن هذا لم يحميها من التأثر أو التبني للصورة الشائعة عن الرجل - فى الواقع - نتيجة دوام تبعيتها الفكرية والنفسية للقيم السائدة .

ونظرا لاتساق الذات الكاتبة هنا مع الأيديولوجيات السائدة فى المجتمع ، والتي من شأنها أن تنتظر من المرأة صفات مرسومة مسبقا عن «ماينبغي أن تكون عليه» من السلبية والانتظار لحركية الآخر/ الرجل تجاهها ، لذا نجد المرأة تبدو فى موقع السكونية ، بينما يظهر الرجل فى موقع الحركة وفعل الحركة هذا يعكس ماهية تبني هؤلاء الكاتبات لتلك القيم السائدة . والمكان - لهذا - يبدو إيجابى التأثير على بناء الشخصية القصصية - هنا - حيث نجد قيمة تنتقل إلى ساكنيه ، لتؤثر فى حركتهم وفعلهم أيضا .

غير أن إحساس الذات الكاتبة بالمكان - لدى هؤلاء الكاتبات - يتأثر بعلاقتها مع الآخر/ الرجل ويتجسد فى صورة تألف وانتماء إلى المكان فى حالة رسوخ تألف أو انتماء مع الآخر/ الرجل أو العكس معنى اغتراب الذات عن المكان فى حالة سكونية العلاقة مع الآخر وسلبيتها .

ولدى كاتبات «الاتجاه الثانى» نجد الصراع تابعا لنمطية علاقة التسلط الكائنة بينها والآخر وتحدث نوعية هذا الصراع انقساماً فى الهوية - بسبب تفاقم وعيها بالاستقلال - ينعكس على عملهن الإبداعى فى صورة اضطراب فى التعبير عن آرائهن ، وفى تماسك نسيج الصورة الفنية التى ترسمها الذات لنفسها والآخر .

ورفض «الآخر» يبدأ برفض الذات والتمرد على دورها التقليدى ، فى مقابل الحنين إلى الضد أو إلى شخصية رجولية منحوتة على مقياس ذاتى - لا استقلال لها ولارؤية - تقترب معالمها من صفات الذات أو الشخصية الرئيسية (الأنثوية) . وهذا فى حد ذاته يعنى الرفض للمعالم الكائنة للرجل فى الواقع ، يتمظهر هذا فى صورة نفى من مسرح الحدث ، فى مقابل استحضارها / تداعيتها إياه عبر ذكريات الشخصية الأنثوية التى تتماهى فيه ، وتبحث عنه بحثها عن ذاتها الحقيقية . وإذا ماتموضع بالفعل على مسرح الأحداث ، فإنه سرعان مايتبنى أفكار الكاتبة أو يكون بمثابة البوق الذى يردد لرؤياها فى «العالم الآخر» وفى الوقت نفسه يفرغ من مضمونه الفكرى ويحجر على حريته كشخصية قصصية ... وهذا يعنى النفى لمعالم «الآخر» ويتضمن هذا النفى للكثير من معالم الصراع الداخلى لديه .

ويظل حال الانقسام داخل الذات الكاتبة سرا يفشى حقيقة عجزهن عن التطابق - بين الرؤية والفعل أو التخيل والواقع - أو بين الصورة المتخيلة (للذات) والصورة الواقعية لها - أو عن تحقيق تغيير على مستوى الشعور غير أن عملية تغيير هذا الوعى لايمكنها أن تكون فاعلة إلا إذا ارتكزت على الاستقلالية ، أى حينما يتم تمثيل الواقع وحينئذ يمكن تجاوزه ، أو على الأقل يمكن إزالة هيمنته .

وتتطبع رؤيا الاحتجاج / الرفض - هذا - فى صورة رفض للتسلسل التقليدى للحدث - يعكس رفضهن للبناء الهرمى فى المجتمع - وذلك باتباع أبنية جديدة من شأنها أن تطرح أزمة الذات الجديدة ، فى علاقتها مع الرجل بأشكال متباينة تعكس أزمة الذات وحدة رؤيتها الراضية .

كما رؤيا الاحتجاج - أيضا - على «اللغة» فى صورة اختفاء تدريجى لسلطة «الراوى» (العارف بكل شئ) ، وهذا فى حد ذاته يعكس طابع الرفض لسلطة المؤلف

المطلقة / المهيمنة ، والتي تمثل النظام الأبوى الذى يمثل فيه الرجل - تماما كالمؤلف - القمة ، على حين تبقى المرأة/ القارئ فى موقع أدنى (المتلقى) هذا نتيجة التغير الذى حدث فى صورة الذات ، والذى ترتب عليه رغبة ضمنية فى تقديم المغفل عمدا فى مجتمع (المرأة) بوضعها فى موقع الصدارة . فى مقابل أرجاء/ تهميش من له صدارة فى الواقع (الرجل) ليحتل موقعا خلفيا فى النص .

وموقع «الراوى» تبعا لذلك يتدرج ليصبح على قدر معلومات الشخصيات عن نفسها ، حيث يندمج فيها .. وميزة هذا المنظور - الرؤية مع - تكمن فى كونه ينقل المادة القصصية ، محققا للواقع رؤية بعين الشخصية ، وينتج عن هذا أن تصبح أغلب الكاتبات منطلقا من موقع القص الذاتى ، مما يؤثر سلبا على الصورة الفنية لشخصية الرجل حيث نراها فى الغالب من منظور البطلة/ المرأة .

وتبعا لموقع «الراوى» - هنا - وارتفاع صوت الشخصية ، وطبيعة رؤيتهن المحتجة تغلب «لغة الوصف» حيث تأتى متفقة ورغبتهن فى التحليل الذى من شأنه أن يحدد لرؤيتهن - إلى الرجل - موقفا محددا ، أو ملامحا بعينها تبرر أسبابا واقعية لرفضهن إياه .. غير أن هذا الرصد الدقيق جاء وكأنه صورة وصدى لحياة القاصة النفسية ورؤيته وتجاربها الفردية . وتبعا لهذه النظرة بدا الرجل كيانا ماديا غائبا تستدعيه الكاتبة لاعبر وصفها للخارج فحسب بل عبر وصفها للداخل أيضا .

ويتأثر اسم الشخصية (الرجل) لدى هؤلاء الكاتبات بالتطور الذى طرأ على لغة الكاتبة ، أو بخروج الكاتبة من إطار القوالب الثابتة إلى إطار موح وخادم لأفكارهن ، فيأتى اسما حاملا البعد الثانى (غير المباشر) للكلمة محاولا رصد الدلالة العكسية لما هو كائن بالفعل من أحداث وشخص . وقد يختفى الاسم تماما - أو تكتفى الكاتبة فيه بذكر الاسم الأول أو الحرف الأول من الاسم بهدف نفى أى تحديد لمعالم هويته وذلك لتجريد الشخصية أو الوصول بها إلى العام . بمعنى آخر الارتفاع بالشخصية من قضية الخاص إلى العام .

ويؤثر تحطيم النموذج التقليدى للدور الاجتماعى الخاص بالجنسين لدى هؤلاء الكاتبات ، خاصة فى فترة مابعد الخمسينيات . على الخبرة الزمنية للذات فى صورة

إحساس متزايد بالعزلة وسط اللحظة الزمنية الحاضرة ، ظهر فى صورة تفتيت للوعى - لديها - مما يؤثر سلبا على رؤيتهن إلى العالم ، ومن ثم على الصورة الأدبية (للرجل) فانقسمت هى الأخرى لتتأثر بالقطوع التى أصابت الخبرة الزمنية . وتتقيد برؤيتهما الراضية له ولما كان الرجل يقابل فى وعيهن «الزمن» لذا بدت رغبتهن فى نفى الزمن من الوعى ذات دلالة . قابلهما نفى فعلى للرجل من واقع النص .

ولدى هؤلاء الكاتبات يبدو التمرد على «المكان» امتدادا للتمرد على البشر أو الرجل بصفته الممثل الحقيقى للسلطة الفوقية فى المكان والتى من شأنها أن تحد من حريتها وحركتها ، لذا يتشكل تمردهن ورفضهن للمكان عبر تمردهن عليه أو نفى . ونفى الرجل - هنا من المشاركة الحقيقية فى تطوير الحدث - هنا - يعد مقدمة ضمنية تجسد رغبتهن من الواقع ، أو على الأقل نفى سلطته عنه من المكان بوضعه فى موقع السكونية (اللاحركة) فى مقابل تجسيدهن حركة المرأة ، بتأكيد سلطتها على المكان ولو عبر حركتها المعلنة/ الصريحة .

وتتجاوز كاتبات «الاتجاه الثالث» مرحلة الصراع وذلك بدخولهن فى علاقة توافقية مع «الأخر» تستبعد النموذج التقليدى المتسلط (الرجل السيد) بكشف مواطن التناقض فيه كما تبحث عن شكل جديد للعلاقة يودى إلى رؤية جديدة للعالم .

وتبدى هؤلاء الكاتبات محاولات لإلغاء الصراع الداخلى من ذواتهن بالدخول فى علاقة لا تطمح إلى الاتحاد مع «الأخر» فحسب ، بل تطمح إلى تجاوز الخاص إلى العام ، أو بمعنى آخر تطمح إلى إلغاء «الثنائية» أو الانقسام القائم داخلها عن طريق تجاوز الصراع التقليدى بينها و«الأخر» بتبنى قضية عامة ، أو بطرح القيم التقليدية واستبدالها بقيم جديدة ، أو بالخروج الفردى نحو مطلق . بيد أن هذه المحاولات لاتعبر عن معنى التجاوز ، حيث تظل الذاتية (Identification) صبغة تتسم كتابتهن - أيضا - نتيجة عدم استقطابهن الرجل فى رحلة خروج ثنائى - على ما هو قائم - حيث يظل خروجهن فرديا يعنى باستكشاف الذات فحسب .

ومعالم صورة الرجل - هنا - تظل تتناقض مع المعالم الشائعة عن الرجل التقليدي في الواقع حيث تتبنى هؤلاء الكاتبات رسم صورة جديدة له تتسم ورغبتها في تحقيق بديل للصورة الشائعة عنه - ولو في الخيال أو الحلم - أيضا نظرتة إلى المرأة لتكون هي نفسها النظرة القديمة ، بل تتلون بلون الصورة الجديدة للذات ، التي اكتسبت طابعا جديدا ورؤية مغايرة .

وترسم الكاتبات هذا النموذج الجديد للرجل عن طريق طرح بدائل / حلول للواقع في صورة تشكيلات بديلة «للحدث» التقليدي/ الهرمي من شأنها أن تعكس رؤيتهن الجديدة إلى العالم ، وقد تغير مفهوم «الحبكة» لديهم نسبيا من مسار هرمي متسلسل إلى مسار تتقاطع فيه الأزمنة والأماكن عبر وسائل عديدة تبدأ من الاستعانة بأسلوب القص الشعبي ، أو اللجوء إلى الحلم والتخيل - بوصفه أداة مساعدة لاختراق الواقع - أو المزج بين خصائص القصة والقصيدة حتى استخدام المونتاج وإحداث قشوع في الزمن .

ومحاولة خروج هؤلاء الكاتبات عبر تشكيلات فنية تختلف عن محاولات خروج كاتبات «الاتجاه الثاني» ، نظرا لتجاوزهن رفض الأنماط التقليدية إلى محاولة تحقيق البديل أو إيجاده . ربما لتحقيق تغيير في الوعي داخلهن ترتب عليه تغيير في الرؤية - وفي العلاقة بالرجل والعالم ، وأخيرا في الأدوات الفنية التقليدية - وكل هذا لمحاولة تأسيس معرفة مغايرة «بالآخر» تساهم في تحرر علاقة الذات معه .

ولدى هؤلاء الكاتبات يخفت صوت الراوى تماما في مقابل ارتفاع صوت «الشخصية» ، لذا نجد القص يتجه إلى تبني المنظور الذاتي ، بحصره داخل وعي الشخصية ، أو عدد من الشخصيات (الأصوات) . وهذا في حد ذاته يعد نوعا من الإحاطة بسلطة الراوى (المحيط علما بكل شئ) كامتداد للرغبة الضمنية في الإحاطة بسلطة الرجل في الواقع - ذلك أن الاختفاء المتزايد لسلطة «الراوى» يقوم على تحدى السلطة المطلقة للفرد (الرجل) في مقابل الإعلان عن حرية الذات .

ولما كان «الحوار» هو أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية ، لذا أفادت هؤلاء الكاتبات من لغته في نقل احساسات الشخصية القصصية «للرجل» ورسم أبعادها

النفسية المرتبطة برؤية الكاتبة ، ورغبتها فى خلق جو مرح يصور أبعاد المعاناة التى يعيشها الرجل والمرأة على حد سواء ، حيث إن القضية هنا تجاوزت هم الذات الأنثوية إلى هم الذات الإنسانية عامة .

وبدل أن كان الرجل كيانا ماديا منفصلا (الاتجاه الأول) أو موصوفا - بصفته غالبا ، تستدعيه الكاتبات عبر لغة الوصف الداخلى أو الخارجى (الاتجاه الثانى) . يغدو هنا نسيجاً رمزياً كائناً فى ذات اللغة ، مرتبطاً برؤية الكاتبة الشمولية إلى العالم .

ومع تخلص هؤلاء الكاتبات من وهم الفرد / السيد ، يتغير مفهومهن عموماً ، وللرجل خاصة ، حيث لا يعد - فى منظورهن - هو مركز الكون ، بل يغدو متواضعاً فى مجاله الخاص - كما يتغير مفهومهن للشخصية القصصية ، حيث تغدو غير متميزة بوجود حقيقى ، وتكاد تخلو من الملامح وأحياناً من الاسم وقد تبرز فجأة كشئ مفاجئ وغريب . ويشير عدم ذكره الكاتبات هنا «اسم الشخصية القصصية للرجل» - سوى عبر تعريفات رمزية أحياناً أو نعوت تصفها ، ولا ترسم لعالمها - إلى محاولة الكاتبات تجاوز قضية الفرد إلى قضية المجموع ، أو تجاوز قضية الأنا/ الذات إلى نحن . لذلك فقد تسمه الكاتبة بدلالات غير مباشرة ترتبط أحياناً بالتراث الدينى ، أو باللاوعى الفردى أو الجماعى ، وقد يأتى الاسم كرمز أو امتداد يعيد لقصة شائعة موجودة فى التراث الشعبى ، القديم أو المعاصر بشكل آخر .. وهذا فى حد ذاته قد يترجم لرغبة الكاتبات - الضمنية - لا فى إعادة صياغة لا الأنا أو الآخر/ الرجل فحسب بل إعادة صياغة المجتمع/ نحن بتغييره أو بإعادة تشكيله من جديد .

ويتمثل تشخيص كاتبات «الاتجاه الثالث» للزمن عبر محاولاتهم اجتراح الماضى بالعودة إليه ، وجمعه داخل الذات ، عن طريق الاستحضار والتخيل والتفتيش المتكرر عن الماضى لاقتناص لحظاته بهدف رآب صدوع النفس وتحقيق نوع من الوحدة والاستمرار داخلها .

ومع رآب صرع النفس تعود إلى الذات هويتها ، وحسها بالاستمرار ، مما يؤثر إيجابا على صورة الذات والآخر ومن ثم على الصورة الأدبية - لديهما - وطالما تخلصت الذات من تبعيتها الصريحة والضمنية للرجل . نجد أن الرجل يتخذ موقعه الطبيعي ، حيث تتأثر قيمته هو الآخر بعامل الزمن - مثله مثل المرأة - بمعنى أنه يتحول هو الآخر وبفعل الزمن من مرحلة النمو ثم الازدهار إلى الانحدار فالسقوط .

ويتخذ «المكان» موقعا بطوليا فى النص - لدى هؤلاء الكاتبات - حيث يصبح بمثابة المحور الذى ينطلقن منه للتعبير عن رغبتهن فى الاستكشاف الجديد للذات الذى يتجسد عبر فعلهن «الخروج» أو الحركة والتنقل من الأماكن المغلقة إلى الأماكن المتسعة أو المتفتحة ، أو من حالة الصحو إلى حال النوم أو الانتحار ، أو بالخروج على النمط التقليدى فى الكتابة بهدف معارضة المسارات المرسومة مسبقا للذات الخ ويستهدف فعل الخروج - هنا - كسر نطاق العزلة التى فرضتها الذات حول نفسها بهدف الحماية . وقد يعكس توتر الخروج الراغبات الأصلية داخل النفس ، ومن ثم يمكنه أن يعكس لنا ماهية العلاقة مع الرجل ، وماهى صورته .

وقيمة الصورة المكانية - هنا - تكمن فى تجسيدها المسافة الفاصلة بين الأنا والآخر/ الرجل ، وهذه المسافة من شأنها أن تتحول المكان إلى صفته المعادية للذات - ورغباتها ، حيث يفقد صفاته القيادية ليصبح مشحونا بدلالات ومعان عديدة ترتبط بمشاعر وانفعالات الشخصية الرئيسية ، وهنا ينتقل مزيجا من الإحساس بالوحدة والانقطاع . والعلاقة بالآخر/ الرجل ضمن هذا الإطار لا تتجاوز الواقع ، بل نجدها متأثرة بضيقه الحتمى - بفعل العادات والتقاليد - الذى يجمد «الآخر»/ الرجل ، ليتحول فى تشابهه بالمكان إلى عنصر مطاردة وقمع .

.. ، وبعد ، فتلك هى الملاحظات العامة حول الكتابات النسائية ، ليست الغاية منها التعميم أو الإطلاق بل هى صورة عامة نرى فيها خصائص هذه الكتابة . كما أن تركيزنا هنا على الوظائف التعبيرية لايمنى غياب الوظائف الأخرى ، بقدر مايفيد حضورها المرتفع .

إن اختلاف وجهة النظر إلى العالم ، أو إلى الشئ ذاته - بين الرجل والمرأة - إنما يكمن فى التفاصيل التى تركز المرأة/ الكاتبة عليها ، نون غيرها ، ونجدها مختلفة عن

تلك التي يراها الرجل في الواقع . ومرد هذا الاختلاف - في حقيقة الأمر - هو الذات الخاصة بكل منهما . ذلك أن الكاتب يلتقى مع الكاتبة في الايديولوجيا ، وفي التعبير لكن التمايز يبدو على المستوى الوجودي ، في اللغة المرتبطة بالذات الكاتبة/ المتلفظة ...

كما يمكننا أيضا أن نضيف خاصية أخرى من خاصيات الكتابة النسائية تمكنهن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية بهدف التواصل والتمتين للصلات بينها والعالم من حولها ، أو بينها والآخر/ الرجل خاصة .

وتتمظهر هذه الوظيفة اللغوية على مستوى الكتابة في الأطناب والتكرار الممل . وقد ظهر هذا لأعلى مستوى اللغة فحسب بل أيضا على مستوى «الحدث» حيث لجأت الكاتبات في الرواية إلى البناء الدائري وإلى البناء الخالي من الحدث ، وفي القصة القصيرة - في هذا البحث - لجأن إلى التتابع التكراري والتتابع الكيفي . وكل هذه الأبنية من شأنها أن تساهم في تقديم أزمة المرأة بأشكالها الخارجية والداخلية من خلال الطرح المتكرر الذي يعمق الإحساس بحدتها وبانعكاساتها المختلفة .

وعلى مستوى «الزمان» ، و«المكان» نجد الذات الكاتبة عنيت بالتداعيات ، واجترار الماضي ، بالعودة إليه وجمعه داخل الذات عن طريق الاستحضار والتخيل والتفتيش المتكرر عن الماضي لاقتناص لحظاته بهدف رأب ، صدوع النفس وتحقيق نوع من الوحدة والاستمرار داخلها .

وفسرنا - في الفصل الخاص «بالمكان» مبعث حضور هذه الوظيفة في القصص النسائي عبر تحقيق فعل الخروج بهدف كسر نطاق العزلة ، وإيجاد حوار مع الآخر ، في الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لهن استخدامهم ، وفي ذلك تقول «إلين شوالتر» : «ليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي ، ولكنها في كون أن النساء حرمن استعمال كامل المصادر اللغوية ، وأرغمن على الصمت ، أو على الاطناب في التعبير (٤) .

وفي هذا الإطار يمكننا أن نفهم الأحكام النقدية التي يطلقها النقاد - بصفة عامة - على الكتابات النسائية ، حين يصفونها بالخطابية ، والوعظية ، والتقريرية ... إلخ ، بينما هي في حقيقة الأمر خاصية في الوعي النسائي الذي حرم من المواجهة والتعبير التلقائي الحر .

هوامش الخاتمة

- ١ - د. عبد المحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، ص ١٥ - ١٦
- ٢ - د. وليد منير : دور الآخر فى الإبداع الجمالى ، مجلة فصول ، ص ١٠٥
- ٣ - سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ١٩٨٧ ، تم طبع هذه الدراسة فى مصر ، المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢ تحت عنوان : المرأة المصرية والثورة ، دراسة تطبيقية فى أدب المرأة .
- ٤ - إلين شوالتر : النقد النسائى فى عالم الضياع ، م. الثقافة العالمية ، العدد ٧ السنة ٢ المجلد ٢ نوفمبر ١٩٨٢ ، ص ١٠١

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر (*)

(١) قصص منشورة بالصحف والدوريات

ابنة الشاطئ :

- قلبان في ذبول (القاهرة - مجلة الأسبوع عدد ٣٢ ص ٢٠ - ١٩٣٤/٧/٤) .
- قلب فتاة (القاهرة - مجلة الرسالة - عدد ١٠٥ - ص ١١١ - ١٩٣٥/٧/٨) .

اقبال بركة :

- في الظلام (السعودية - مجلة الشرقية - عدد ٢٦ - يناير ١٩٨٠)
- حادثة اغتصاب (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٨١/٣/١١) .
- عندما نسابق الزمن (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٨١/٢/١٩) .
- اثنان في عرض النهر (الكويت - مجلة أسرتي - ١٩٨٦/١٠/١١)

(*) المصادر مرتبة هجائياً حسب اسم المؤلف وقد روعي الترتيب التاريخي في الوثائق .

- وعرفت لماذا تركته (السعودية - مجلة سيدتي - عدد سبتمبر ١٩٨٧) .

أمينة السعيد :

- سلاح لاخييب (القاهرة - مجلة المصور - عدد ١٢٢٨ - ص ٣٢ - ١٩٤٨) .

- الورقة الصفراء (القاهرة - مجلة المصور - عدد ١٦٣٨ - ص ٤٢ - ١٩٥٦) .

جميلة العلالي :

- راعية الغنم (القاهرة - مجلة الرسالة - عدد ١٨١ - ص ٢٠٩ - ١٩٣٦/١٢/٢١) .

- الزاهد (القاهرة - مجلة الكاتب - عدد ١٣ - ص ١٠ - ١٩٣٧/٧/١٣) .

- مجنون زاهد (القاهرة - مجلة الرواية - عدد ٥٠ - ص ١٤٦ - ١٩٣٩/٢/١٥) .

- ما ذنبها (القاهرة - مجلة الرواية - عدد ٥٧ - ص ٥٤٩ - ١٩٣٩/٦/١) .

- زوجة (القاهرة - مجلة الرواية - عدد ٥٨ - ص ٥٩١ - ١٩٣٩/٦/١٥) .

سناء البيسى :

- الرمال المتحركة (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٧٦/٥/٧) .

- صورة روميو (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٨٢/١/١٥) .

- العصمة فى يدها (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٩ - ١٩٨٣/٦/١٤) .

نعمات البحيرى :

- حدود المتاهة (القاهرة - مجلة إبداع - عدد سبتمبر ١٩٨٥) .

- ثلاثة أيام من زمن الخسارة (القاهرة - مجلة القصة - عدد يوليو ١٩٨٦) .

- حلم رمل (القاهرة - مجلة إبداع - عدد ابريل ١٩٨٦) .

(٢) مجموعات قصصية

ابنة الشاطئ :

- سر الشاطئ (القاهرة - نادي القصة - الكتاب الذهبى - ١٩٥٢)

إحسان كمال :

- سجن أملكه (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - الكتاب الماسى - ١٩٦٥).

- سطر مغلوط (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١).

- الحب أبدا لا يموت (القاهرة - دار الهلال - ١٩٨١).

- أقوى حب (القاهرة - وكالة الأخبار - كتاب اليوم - ١٩٨٢).

- أحلام العمر كله (القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٥).

- لحن من السماء (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧).

أسماء حليم :

- سجن النساء (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٥٨).

- أربع زوجات ورجل (القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩).

اعتدال عثمان :

- يونس البحر (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧).

إقبال بركة :

- كلما عاد الربيع (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٥).

أليفة رفعت :

- حواء تعود بأدم (القاهرة - الثقافة الأسبوعية ، عدد خاص رقم ٨٤ ، يونيو

١٩٧٥ .

- من يكون الرجل (القاهرة - المركز القومي للفنون والآداب - ١٩٨١) .
- صلاة الحب (القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٨٣) .
- ليل الشتاء الطويل (القاهرة - مطبعة العاصمة - ١٩٨٥) .

أمينة السعيد :

- الهدف الكبير (القاهرة - مطبعة مصر ، نادي القصة - ١٩٨٥) .
- وجوه فى الظلام (القاهرة - دار الهلال - د : ت) .

جاذبية صدقى :

- مملكة الله (القاهرة - مطبعة الاستقلال - ١٩٥٤) .
- ليلة بيضا (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦٠) .
- الليل طويل (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦١) .
- أنت قاس (القاهرة - الدار القومية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦) .
- تعال (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٤) .
- شفتاه (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٠) .
- نظرة عينيه تلك (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٣) .

جميلة العلايلى :

- الراعية (القاهرة - المؤلفة - ١٩٤١) .
- الناسك (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٢) .

حنيفة فتحى :

- السماء أيضا تبكى (القاهرة - الدار القومية للطباعة ، الكتاب الماسى - ١٩٦٦)

زينب رشدى :

- يحدث أحيانا (القاهرة - دار الشعب - ١٩٧٥) .
- أرفض أن أكون رجلا (القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٨١)

زينب صادق :

- عندما يقترب الحب (القاهرة - روز اليوسف - ١٩٧٥) .
- هذا النوع من النساء (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٧) .
- انقذنى من أحلامى (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٧) .
- أنت شمس حياتى (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٧) .
- أمنيات فى ضوء القمر (القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٧)
- ضاع منها فى الزحام (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧)

سحر توفيق :

- أن تنحدر الشمس (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٥) .

سعاد حلمى :

- دعنى لزوجى (القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨) .

سكينة فؤاد :

- محاكمة السيدة «س» (القاهرة - كتاب الإذاعة والتلفزيون - ١٩٧٥) .
- ملف قضية حب (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٧٧) .
- ليلة القبض على فاطمة (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٤) .
- دوائر الحب والرعب (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٨٤) .

- ٩ شارع النيل (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٧) .
سلوى بكر :
- زينات فى جنازة الرئيس (القاهرة - المؤلفة - ١٩٨٦) .
- مقام عطية (القاهرة - دار الفكر للدراسات والنشر - ١٩٨٧) .
سناء البيسى :
- فى الهواء الطلق (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٣) .
- هى وهى (القاهرة - مطابع الأهرام التجارية - ١٩٨٤) .
سهير القلماوى :
- أحاديث جدتى (القاهرة - دار الهلال - الطبعة الثانية - ١٩٧٨) .
- الشياطين تلهو (القاهرة - مطابع دار القلم - د : ت) .
سهام بيومى :
- الخيل والليل (القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٥) .
صوفى عبد الله :
- كلهن عيوشة (القاهرة - دار التحرير للطباعة - ١٩٥٦) تم إعادة طبع هذه المجموعة تحت عنوان آخر : اللغز الأبدى ، عام ١٩٧٨ فى دار غريب بالقاهرة .
- بقايا رجل (بيروت - المكتب التجارى للطباعة - ١٩٥٨) .
- نصف امرأة (القاهرة - روز اليوسف - ١٩٦٢) .
- ليال لها ثمن (القاهرة - الدار القومية للطباعة - ١٩٦٤) .
- ألف مبروك (القاهرة - الدار القومية للطباعة - ١٩٦٥) .
- أربعة رجال وفتاة (القاهرة - دار الهلال - ١٩٧٣) .
- نبضة تحت الجليد (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٥) .
- شئ أقوى منها (القاهرة - دار الهلال - ١٩٧٥) .

- القفص الأحمر (القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٥) .
عائشة أبو النور :
- ربما تفهم يوما (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٩) .
- الجب طفلنا الضال (القاهرة - مطابع الأهرام التجارية - ١٩٨٢)
فوزية مهران :
- منزل الطالبات (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبي - ١٩٦١) .
لطيفة الزيات :
- الشيخوخة (القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٦) .
ملك عبد العزيز :
- الجورب المقطوع (القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٥٨) .
منى رجب :
- لعبة الأقنعة (القاهرة - دار الشروق - ١٩٨٥) .
منى حلمى :
- أجمل يوم اختلفنا فيه (القاهرة - مكتبة مديولى - ١٩٨٧) .
نجيبة العسال :
- بيت الطاعة (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبي - ١٩٦٢) .
- الحمى والجبل (القاهرة - الدار القومية للطباعة ، الكتاب الماسى - ١٩٦٦) .
- سطر مفلوط (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١) .
- كل هذا لأنها حواء (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨١) .
- وتركت همس السكون (القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٢) .
نعمات البحيرى :

- نصف امرأة (القاهرة - دار الثقافة العربية - ١٩٨٣) .

نوال السعداوى :

- تعلمت الحب (القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى - ١٩٦١) .

- حنان قليل (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦٢) .

- لحظة صدق (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦٥) .

- الخيط والجدار (القاهرة - دار الشعب - ١٩٧٢) .

- كانت هي الأضعف (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٧٩) .

- موت معالى الوزير سابقا (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٨٣) .

هدى جاد :

- سطر مفلوط (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧١) .

- سكر نبات (القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠) .

- تعويذة حب (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٣) .

وفية خيرى :

- أكثر من شئ (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣) .

ثانيا - المراجع

١ - المراجع العربية

(مرتبة هجائيا حسب المؤلف)

- اعتدال عثمان : إضاءة النص (لبنان - دار الحداثة - ١٩٨٨) .
- جورج طرابيشي : أنتى ضد الأنوثة (بيروت - دار الطليعة - ١٩٨٤) .
- جورج زيدان : مصادر الأدب النسائي فى العالم العربى الحديث (جدة - دار البلاد - كتاب النادى الأدبى الثقافى - ١٩٨٦) .
- د. رشاد رشدى : فى القصة القصيرة (القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - د : ت) .
- د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية (القاهرة - دار مصر للطباعة والنشر - د : ت) .
- د سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية (جامعة عين شمس - كلية الآداب - رسالة دكتوراه - ١٩٨٢) .
- سوسن ناجى : الروائية المصرية .. وصورة المرأة ، ١٨٨٨ - ١٩٨٧ (رسالة ماجستير - جامعة المنيا - كلية الآداب ١٩٨٧) وقد طبعت هذه الرسالة فى كتاب عنوانه : المرأة فى المرأة - دراسة نقدية - للرواية النسائية فى مصر - القاهرة - دار العربى للنشر والتوزيع - ١٩٨٩
- د. سيزا احمد قاسم : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٤) .
- د. سيد حامد النساج :
- ١ - تطور فن القصة القصيرة فى مصر (القاهرة - دار المعارف ، الطبعة الثالثة - ١٩٨٤) .

- ٢ - القصة القصيرة (القاهرة - دار المعارف - عدد كتابك - ١٩٧٧) .
- ٣ - اتجاهات القصة القصيرة في مصر (القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٨) .
- ٤ - في الرومانسية والواقعية (القاهرة - دار غريب للطباعة - د:ت)
- د. طه محمود طه : القصة في الأدب الانجليزي (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٦) .
- عباس خضر : القصة القصيرة في مصر (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٦) .
- د. عبد الحميد ابراهيم :
- ١ - الأدب وتجربة العبث (القاهرة - دار الفكر الحديث - ١٩٧٣) .
- ٢ - القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث (القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٣) .
- ٣ - تطور القصة المصرية (المنيا - دار حراء - ب : ت) .
- د. عبد المحسن طه بدر :
- ١ - الروائي والأرض (القاهرة - دار المعارف ، الطبعة الثالثة - ١٩٨٣) .
- ٢ - الرؤية والأداة (القاهرة - دار المعارف ، الطبعة الثالثة - ١٩٨٤) .
- عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربي ، الطبعة الثانية - ١٩٨٠) .
- د. على زيعور : التحليل النفسي للذات العربية (بيروت - دار الطليعة للنشر ، طبعة الثانية - ١٩٨٢) .
- د. فوقيه حسن محمود : مدخل إلى علم الأخلاق (القاهرة - شركة اخوان زيق - ١٩٨٤) .
- د. قبارى محمد اسماعيل : علم الاجتماع والايديولوجيا (الاسكندرية - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٩) .

- د. كامليا عبد الفتاح : سيكولوجية المرأة العاملة (بيروت - دار النهضة العربية - ١٩٨٤) .
- كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع «دراسة لنقد القصة القصيرة فى العراق» (القاهرة - دار العربى للنشر - ١٩٨٦) .
- د. لطيفة الزيات : من صور المرأة فى القصص والروايات العربية (القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٨٩) .
- د. مها محمد أبو النصر الكردي : تطور مفهوم الرمزية فى التحليل النفسى (رسالة دكتوراه - جامعة عين شمس ، كلية الآداب - ١٩٨٦) .
- معهد جوته الألمانى : تحقيق الذات فى أدب المرأة (تحرير منى أبو سنة - مطبوعات معهد جوته الألمانى - الناشر الانجلو المصرية د:ت) .
- د. مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى «سيكولوجية الإنسان المقهور» (لبنان - معهد الإنماء العربى ، الطبعة الرابعة - ١٩٨٦) .
- د. مجدى وهبه : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب (بيروت - مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية - ١٩٨٤) .
- د. محمد أركون : الفكر الإسلامى «قراءة علمية» (لبنان - مركز الإنماء القومى - ١٩٨٧) .
- محمد أبو بكر عبد القادر الرازى : مختار الصحاح (القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٩٢٦) .
- د. محمد عبد الظاهر الطيب : العصاب القهرى (القاهرة - مطبعة أطلس - ١٩٧٧) .
- د. ناهد رمزى : سيكولوجية المرأة (القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٨٣) .

- د. نصر محمد إبراهيم : الشخصية «وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ» (جدة - شركة مكتبات عكاظ للنشر - ١٩٨٤) .
- د. نوال السعداوى :
- ١ - المرأة والجنس (القاهرة - مكتبة مدبولي - د : ت) .
- ٢ - الرجل والجنس (القاهرة - مكتبة مدبولي - ١٩٨٣) .
- ٣ - عن المرأة (القاهرة - دار المستقبل العربي - ١٩٨٨) .
- د. هشام شرابي : البنية البطركية «بحث في المجتمع العربي المعاصر» (بيروت - دار الطليعة - ١٩٨٧) .
- يوسف الشاروني :
- ١ - الليلة الثانية بعد الألف «مختارات من القصة النسائية» (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٥) .
- ٢ - مع القصة القصيرة (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٥)

٢ - المراجع الأجنبية المترجمة

(مرتبة بأسماء المؤلفين)

- ايريك فروم :

١ - الخوف من الحرية (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٧٣) .

٢ - فن الحب (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد - بيروت - دار العودة ١٩٨١ - الطبعة الثانية) .

٣ - الإنسان بين الجوهر والمظهر (ترجمة سعد زهران - الكويت - المجلس الوطني للثقافة - عالم المعرفة - ١٩٨٩) .

- ألان روب جريبه :

١ - نحو رواية جديدة (ترجمة : مصطفى ابراهيم - القاهرة - دار المعارف ١٩٦٨) .

٢ - لقطات (ترجمة : د. عبد الحميد ابراهيم - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥) .

- سيجموند فرويد : الموجز في التحليل النفسى (ترجمة : سامى محمود على - القاهرة - دار المعارف - الطبعة الثانية - ١٩٧٠) .

- غاستون باشلر : جماليات المكان (ترجمة : غالب هلسا - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٧) .

- فاطمة المرئيسى : السلوك الجنسى فى مجتمع رأسمالى تبعى (ترجمة : ارزويل فاطمة الزهراء - بيروت - دار الحدائة - ١٩٨٢) .
- فرانك اوكونور : الصوت المنفرد (ترجمة : د. محمود الربيعى - القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٩) .
- فردريك اجلز : أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة (دار التقدم - موسكو - د : ت) .
- كافيين رايلى : الغرب والعالم «تاريخ الحضارات من خلال موضوعات» (ترجمة : عبد الوهاب محمد المسيرى - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون - مطابع الرسالة ١٩٨٥)
- مجموعة من علماء الجمال السوفيت : مشكلات علم الجمال الحديث «قضايا وأفاق» (ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ١٩٧٩) .
- نيقولاى برديانف : العزلة والمجتمع (ترجمة : فؤاد كامل - العراق - دار الشئون الثقافية العامة - ١٩٨٦ - الطبعة الثانية) .

- هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب (ترجمة : أسعد رزوق - القاهرة - مؤسسة سجل العرب - ١٩٧٢) .

٣ - مقالات بالصحف والدوريات العربية

- مجلة القاهرة : القاهرة - ع ٨٥ - ١٥ يوليو ١٩٨٨ (د. شاكى عبد الحميد - دراسة نفسية طوبولوجية) .

- مجلة المنار : القاهرة - مطابع الأهرام - ع ٤٨ - ديسمبر ١٩٨٨ (د. منى أبو سنة : الرجل والمرأة وحدة أم قسمة ثنائية) .

- مجلة الوحدة : باريس - المجلس القومى للثقافة العربية - السنة الأولى - ع ٩ - يونيو ١٩٨٥ (محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة) .

- مجلة أدب ونقد : القاهرة - حزب التجمع الوطنى - ع ٣ - أبريل ١٩٨٤ (د. لطيفة الزيات - من صور المرأة فى القصص العربى) .

- مجلة فصول : القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مجلة فصلية .

١ - المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو عام ١٩٨٢

- د. سمير حجازى : التفسير السيولوجى لشيوع القصة القصيرة .

- د. صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة .

- د. نادية كامل : الموباسانية فى القصة القصيرة .

- د. سيد حامد النساج : الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة .

٢ - المجلد الخامس (العدد الثالث - أبريل ١٩٨٥ - ميخائيل باختين : المتكلم فى الرواية) .

٣ - المجلد العاشر (العدد ٢/١ - أغسطس ١٩٩١ - وليد منير - دور الآخر فى الإبداع الجمالى .

- مجلة شئون أدبية : دولة الإمارات العربية - العدد الرابع ١٩٨٧ (اعتدال عثمان : علم الجمال فى الأدب النسائى العربى) .

- مجلة إبداع : (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - فبراير عام ١٩٩٠

١ - عدد فبراير عام ١٩٩٠ (إدوار الخراط : يونس البحر والكتابة عبر النوعية) .

٢ - عدد فبراير عام ١٩٨٨ : زينب العسال «سكينة فؤاد فى ٩ ش النيل» .

- مجلة الفكر العربى المعاصر : بيروت - معهد الإنماء القومى - ع ٣٤ -

ربيع ١٩٨٥

١ - صورة البطلة فى أدب المرأة .

٢ - الرواية النسوية الفرنسية .

- جريدة الأهرام (القاهرة - مؤسسة الأهرام للطباعة والنشر ١٩٨٧

١ - د. نهاد صليحة : أدب المرأة إلى أين - عدد ١٩٨٧/١٢/٢٤ ص ٩

٢ - د. نهاد صليحة : عندما تصبح القضية القصيرة موالا - عدد ١٩٨٧/٨/٢٠

- ص ١١) .

٣ - د. غالى شكرى (لطيفة الزيات فى دفتر الأيام ١٢/١٠/١٩٨٨)

- الثقافة العالمية (الكويت - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - ع ٧ -

السنة ٢ - المجلد ٢ نوفمبر ١٩٨٢ «النقد النسائى فى عالم الضياع» .

٤ - بحوث مقدمة فى مؤتمرات وندوات

- مؤتمر «الفكر العربى المعاصر والمرأة» - المؤتمر الدولى الثانى - القاهرة ٣ - ٥ نوفمبر عام ١٩٨٨ - جمعية تضامن المرأة العربية .
 - ١ - د. فريال غزول - بلاغة العلابة .
 - ٢ - سامية كمال علام - لماذا تبدع المرأة فلسفيا .
 - ٣ - مارجو بدران - النسائية كقوة فى العالم العربى .
- مؤتمر «ملتقى الإبداع النسائى الثانى : الكتابة النسائية واقع وأفاق» المملكة المغربية - مدينة فاس - المجلس البلدى ومنظمة اليونسكو أول مارس ١٩٩٠
 - ١ - حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى .
 - ٢ - بنعسى بوحمالة : حد الكتابة .. حد الجسد .
 - ٣ - اعتدال عثمان : التراث المكبوت فى أدب المرأة .
- مؤتمر طه حسين - المنيا - جامعة المنيا ١٩٨٥ (ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى) .
- المؤتمر العالمى للشعراء «الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الأكاديمية العالمية للفنون بالولايات المتحدة الأمريكية - كاليفورنيا - القاهرة (د. جابر عصفور - ملحوظات حول الحداثة) .
- ندوة : النظريات النقدية الجديدة وأدب المرأة : اعتدال عثمان (جمعية تضامن المرأة العربى - القاهرة ٢١/١٢/١٩٨٧) .
- ندوة : الفتاة المصرية والكتابة الأدبية : اعتدال عثمان (جمعية تضامن المرأة العربى - القاهرة ٢١/١٢/١٩٨٧) .

ه - المراجع الإنجليزية

- 1 - Egyptian Woman in a changing society, Lynne Rienner publishers, Boulder & London second sex, (Harm and Sworth, Penguin, 1972).
- 2 - atemporary Feminist Thought, (Boston : GK. Hall and Co. 1983).
- 3 - The New Feminist Criticism, Essays on Woman Literature, and Theory. New York : Pantheon, 1985.
- 4 - Politics, 1970 RE print (great Britian : Virago Press, 1983).
- 5 - Textual Politics : Feminist literary Theory, New Accents, Methuen, London & New York, 1985.
- 6 - Writing and sexual difference, edited by Elizabeth Abel, Sussex, The Harvester, Press, ltd, 1982.
& Politics, (London : The Macmillan Press, 1982).

تصحيح لغوى : فوزى عبد الحى

إشراف فنى : راندة عبد الكريم

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٢٦١٠ / ٢٠٠٥

(الترقيم الدولى 1 - 017 - 437 - 977 I.S.B.N.)

تعنى هذه الدراسة برصد صورة الرجل فى قصص
الكاتبات المصريات كمقدمة أساسية تمكن من الولوج
إلى عالم المرأة / الكاتبة ، بما ينطوى عليه من تجارب
متميزة من شأنها أن تسم كتاباتها بالخصوصية : ذلك
أن صورة الرجل تعد أحد المحاور الرئيسية التى تمكن
من تبين حقيقة رؤية الكاتبة للعالم .

الغلاف: رائدة عبد الكريم

Bibliotheca Alexandrina



0636977

